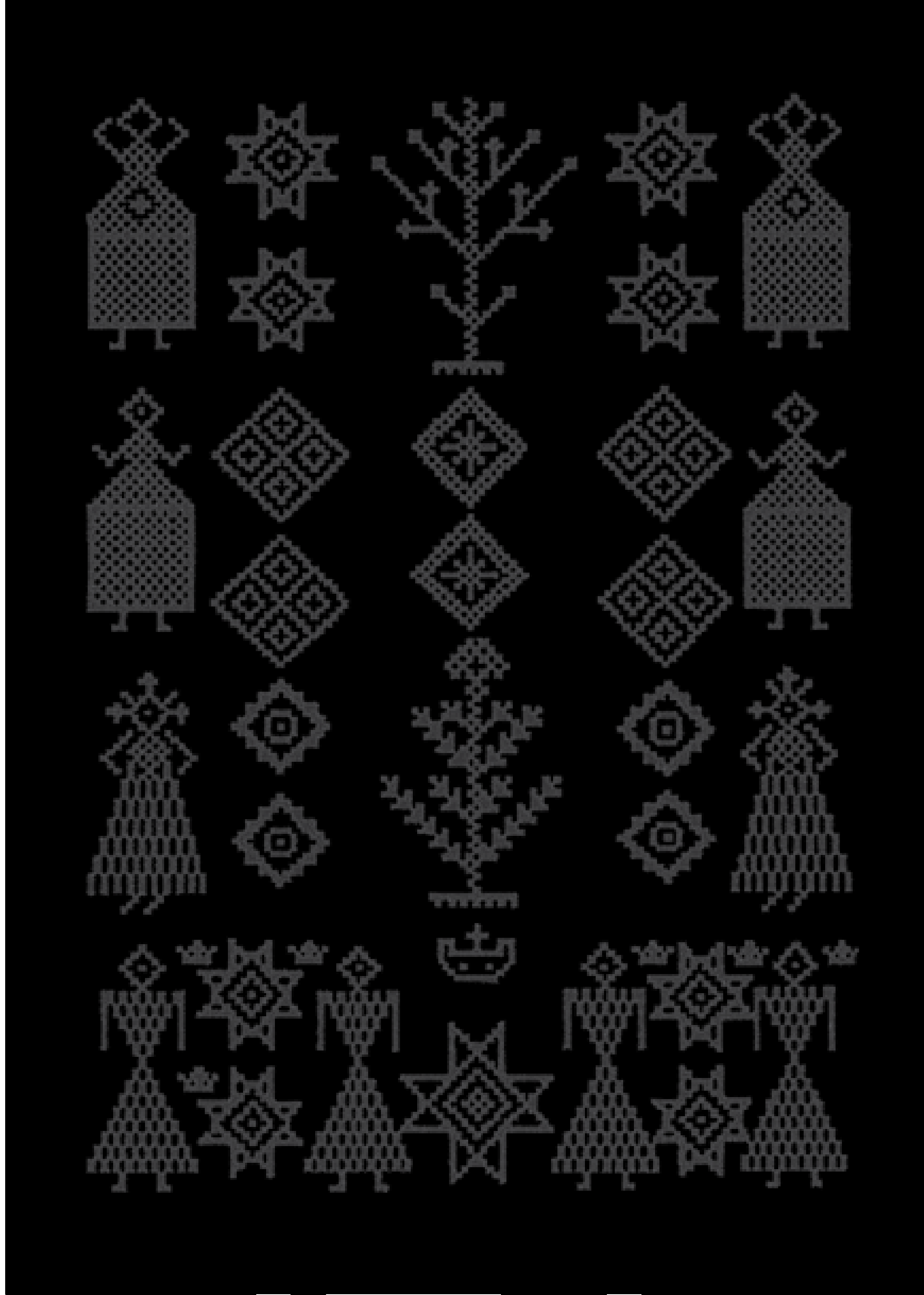


pARTisan

Альманах сучаснае беларускае культуры

Заснаваны ў 2002 годзе

Менск «Галіяфы» 2015

pARTisan

Заснавальнік: Артур Клінаў

Рэдакцыйная рада: Валянцін Акудовіч, Алесь Анціпенка, Ігар Бабкоў, Лявон Вольскі, Сяргей Дубавец, Валянціна Кісялёва, Сяргей Харэўскі, Вольга Шпарага

Галоўны рэдактар: Артур Клінаў

Адказны рэдактар: Лія Кісялёва

Рэдактар нумару: Таня Арцімовіч

Карэктура: Лія Кісялёва

Пераклад на ангельскую мову: Вольга Бубіч, Марына Рахлей, Сьвятлана Соўсь, Марыя Яшчанка

Дызайн і вёрстка: Мак Разанаў @ МаскRyazanov's FakeVintage & DesignStudio

Фатаграфіі © Бісмарк, Аляксандар Веледзімовіч, Жанна Гладко, Уладзь Грамовіч, Алеся Жыткевіч, Яўген Канаплёў-Лейдзік, Міхаіл Лешчанка, Аляксей Навумчык, Мак Разанаў, Аляксандра Салдатава, Вольга Сасноўская, Сяргей Шабохін, Яўген Шадко, Аліна Швядкова, Юра Шуст, Bazinato, ToBee Queer, 34mag.net

Адрас: вул. Чарвякова 18-63
220068 Менск, Беларусь

E-mail: arturklinau@gmail.com

На вокладцы: Жанна Гладко. З праекту «Inciting Force». 2014

The Founder and Editor-in-Chief: Artur Klinau

The Editor: Lija Kisialova

The editor of the issue: Tania Arcimovič

The Belarusian editors: Lija Kisialova, Lida Naliuka

The Translator: Volha Bubič, Maryna Rakhlei, Sviatlana Sous, Maryja Jaščanka

Design: МаскRyazanov's FakeVintage & DesignStudio

Cover: Zhanna Gladko. «Inciting Force» project. 2014

The Eurozine network's member (since 2014)

eurozine

ГЕНЭРАЦЫЯ НУЛЬ
GENERATION ZERO

№ 28

Яўген Канаплёў-Лейдзік. Фата-Маргана

Eugene Kanaplev-Leydik. Fata Morgana

Аляксей Барысёнак, Вольга Сасноўская

«СТОМЛЕНАСЬЦЬ МАТЭРЫЯЛУ»: БІЯПАЛІТЫЧНАЕ ВЫМЯРЭНЬНЕ СЬВЯТА

Пэрсанальны праект Юры Шуста «Рэквіем па Новым годзе» (Галерэя «Ў», Менск, студзень 2014)

У сярэдзіне сьнежня 2014 году ў Беларусі ўспыхнула спажывецкая ліхаманка, аднак яе падштурхнула не традыцыйная переднавагодняя здабыча падарункаў і прадуктаў для сьвяточнага стала. Яе выклікала рэха вайны на ўсходзе Ўкраіны й анэксіі Крыму — падзеньне расейскай валюты (як наступства ўвядзеньня эўрапейскіх санкцыяў супраць Расеі), а сьледам і беларускага рубля, а таксама жорсткія захады з боку беларускай дзяржавы ў дачыненьні да дробнага мясцовага прадпрымальніцтва (напрыклад, закрыцьцё на пэўны час найбуйнейшых інтэрнэт-крамаў і гандлёвых цэнтраў). Гэты працэс актуалізаваў калектыўную памяць пра эканамічны крызыс і дэвальвацыю 2011 году. Не чакаючы каляпсу эканомікі Беларусі, якая збольшага функцыянуе за кошт уліваньняў расейскага капіталу, беларускае насельніцтва матэрыялізавала свае фінансы ў рознага кшталту тавары, ліхаманкава набываючы іх, альбо пераводзіла грошы ў замежную валюту.

Структурная цыклічнасьць крызысу — адзін з паняткаў, якімі часта яшчэ з часоў Маркса характарызуецца глябальная капіталістычная эканоміка, дзе няма роўнай працягласьці паміж момантамі заняпаду, а ён у розных формах уплецены ў тканіну эканамічнага ладу. Падобную схему можна назіраць і ў беларускім кантэксьце. Да панятку цыклічнасьці ў больш шырокім сэнсе зьвярнуўся год таму й мастак **Юра Шуст у праекце «Рэквіем па Новым годзе»**. Але ліхаманкавы фон апошніх падзеяў актуалізаваў шэраг вылучаных тады мастаком тэмаў, паказваючы, як цыкль замыкаецца на сабе. Таму зварот да матэрыялу гэтай выставы зноў становіцца актуальным. Так, адна з ключавых канцэпцыяў, на якой будуецца выказваньне Шуста, **— цыклічнае разуменьне часу ў апазыцыі да лінеарнасьці.** Больш падрабязна пра гэты фэномэн піша гісторык і антраполяг Глеб Гневашоў, адзначаючы той факт, што ў межах цыклічнага часу пачатак супадае з канцом, то бок гэта бясконцы кругавы рух. Тады як лінейны час — гэта «***незваротны працэс зьмены актуальнага стану***», які мае на ўвазе панятак будучыні як ніколі раней не перажыванага досьведу, а таксама наяўнасьць пачатку й канца (сьвету).

У пэрспэктыве цыклічнага ўспрыманьня часу падобныя ідэі актуальныя менавіта зараз, увесну 2015 году.

***

Экспазыцыя выставы «Рэквіем па Новым годзе» ўлучае набор аб'ектаў, аб'яднаных у шматслаёвую мастацкую інсталяцыю — эмпатычную прастору, цэльнасьць якой забясьпечваецца трывожнай музыкай і чырвона-зялёным сьвятлом. У той жа час аб'екты Шуста самадастатковыя й могуць быць выстаўленыя ў розных камбінацыях (што й адбылося пазьней: адзін з аб'ектаў аўтаномна эспанаваўся на калектыўнай выставе «OFFSIDE», прысьвечанай спорту). Працуючы са знакамі беларускай штодзённасьці, Юра Шуст канцэнтруе ў адным аб'екце некаторую напружанасьць, канфлікт, нерэалізаваную патэнцыю. (Лепшым прыкладам, мабыць, можна назваць ягоную працу для вокладкі каталёгу выставы сучаснага беларускага мастацтва ў Вільні «Opening the Door? Belarusian Art Today» — тут форма брыльянту новай нацыянальнай бібліятэкі была зьмешчаная на падстаўцы глёбусу.)

Выстава Юры Шуста нападае на тыя нешматлікія прасторы камфорту, якія засталіся ў сучаснага беларуса, — калі зьнясільвальная штодзённасьць расступаецца перад экстатычным калектыўным перажываньнем сьвята.

Новы год зьяўляецца найбольш натуралізаванай практыкай масавай эмпатыі, знаходзячыся пры гэтым за рамкамі канкрэтных ідэалёгій і рэлігіяў. Гэтае сьвята ня мае відавочнай палітычнай афарбоўкі (яно адзначаецца ў большасьці дзяржаваў) ці ідэалягічных канатацыяў (у адрозьненьне ад савецкай спадчыны — 8 сакавіка, Дня Кастрычніцкай рэвалюцыі — альбо такіх ужо сучасных сьвятаў беларускай дзяржаўнасьці, як Дзень незалежнасьці 3 ліпеня). Мабыць, у сацыякультурнай прасторы Беларусі, дзе рэлігійны дыскурс не адыгрывае вялікай ролі, Новы год азначае сабой кульмінацыйны пункт, што суправаджаецца спэцыфічнымі рытуаламі, якія тычацца як прыватнага (упрыгожваньне дамоў, кулінарныя практыкі, сустрэча са сваякамі й сябрамі), так і грамадзкага жыцьця (масавыя сьвяткаваньні на вуліцы, салют, тэлевізійны зварот прэзыдэнта).

«***Натуральнасьць — [...] гэта алібі, якім прыкрываецца грамадзкая большасьць***», і Юра Шуст трапляе ў адну зь ейных болевых кропак і «***выяўляе пад такой натуральнасьцю закон***»[1]. Шуст вылучае ключавыя ідэалягічныя зьвязкі ў тканіне натуралізаванага сьвята. Акрамя рэлігійных дыскурсаў (паганскага й хрысьціянскага), сюды ўлучаецца індустрыя спажываньня й накладваюцца ідэалягічныя фільтры сучаснага палітычнага ўяўнага: урачыстая прамова прэзыдэнта на мяжы 00:00 і дзяржаўны гімн сьледам за боем курантаў, а таксама сьвяточная трансфармацыя гарадзкой прасторы. Такім чынам, найбольш важнымі тэмамі выставы «Рэквіем па Новым годзе» сталіся сувязь сьвяткаваньня з цыклічным часам (1) і крытыка кансьюмэрызму й біяпалітыкі, што месьцяцца ў рытуальных практыках ідэалёгіі (2).

Юра Шуст. Экспазыцыя выставы «Рэквіем па Новым годзе». Менск, 2014
Jura Shust. Exposition of the exhibition «Requiem about New Year». Minsk, 2014

1

ЦЫКЛІЧНАСЬЦЬ

Сьвята Новага году ўяўляецца як нешта незвычайнае, нештодзённае, новае, аднак, як у любой традыцыі, паўтаральнасьць і прадказальнасьць — ягоная неад'емная частка. З аднаго боку, ягоная прысутнасьць структуруе каляндарны час і не дазваляе патануць у штодзённасьці. Аднак паступова задавальненьне ад чаканьня й прадчуваньня сьвята, інтэнсіўнасьць ягонага перажываньня зьніжаюцца, вычэрпваюцца — магчыма, з прычыны сутыкненьня жаданьня незвычайнага й паўтору рытуалу.

Зь іншага боку, рытуал сьвяткаваньня, хутчэй, рэпрэсіўны: ён не спантанны, а замацаваны ў календары й рэглямэнтаваны як сацыяльная практыка.

Гэты канфлікт паміж навізной-незвычайнасьцю й паўтаральнасьцю-рэглямэнтацыяй іранічна адлюстраваны ў гадавой падборцы савецкіх часопісаў «Новый мир» за 1984 год[2], прадстаўленых у выстаўнай прасторы. Цэнтральны аб'ект выставы — немаркаваны канкрэтным рытуалам рытуальны ёрш, які ўбірае ў сябе атрыбуцыю сьмерці (праз пахавальны вянок) і жыцьця (праз навагоднія ўпрыгожаньні). Жалобная араторыя рэквіему наўпрост адсылае да разьвітаньня зь мёртвым. Тым самым Шуст падкрэсьлівае непарыўную сувязь марнаваньня й папаўненьня, жыцьця й сьмерці, якая, аднак, выцясьняецца з матрыцы цыклічнага часу й застаецца дэнатуралізаванай і адхіленай.

Філіп Ар'ес вылучае некалькі этапаў трансфармацыі стаўленьня да сьмерці ў заходнеэўрапейскай культуры. Ён сьцьвярджае, што ў XX стагодзьдзі разьвіваецца страх перад сьмерцю й дыскурсам пра яе. Гэты этап Ар'ес называе «***сьмерць перавернутая***», калі яна адмаўляецца, хаваецца, становіцца вельмі інтымнаю справай, а мёртвае цела й ягоная фізіялёгія выклікаюць агіду[3]. Хвароба й сьмерць выцясьняюцца са сфэры штодзённасьці ў сфэру мэдыцыны. Працяглае, калектыўнае й дэманстратыўнае аплакваньне перастае практыкавацца. Жыцьцё й сьмерць уключаюцца ў біяпалітычную зацікаўленасьць дзяржаваў. Сучасны капіталістычны й неалібэральны парадак, які культывуе шчасьце, маладосьць і імгненнасьць-інтэнсіўнасьць перажываньня кожнага моманту, прымушае наогул забыцца пра сьмерць. Мёртвыя, на думку **Ж. Бадрыяра**, зьяўляюцца першымі, каго выключаюць: «***Аднак ёсьць яшчэ адзін акт выключэньня, які адбыўся раней за ўсе іншыя й быў больш радыкальны, чым выключэньне вар'ятаў, дзяцей і ніжэйшых расаў, які папярэднічаў ім і служыў для іх узорам, які наогул ляжыць у аснове ўсёй "рацыянальнасьці" нашай культуры: гэта выключэньне мёртвых і сьмерці***»[4]. Рытуальны ёрш ня толькі зводзіць у адно пачатак і канец (усё-такі традыцыя выкарыстоўваць галіны елкі як на пахаваньні, так і ў сьвяткаваньні Новага года існуе даўно), але й агаляе вытворчую й спажывецкую частку рытуалу сьмерці й пачатку.

Лінейны час перагукаецца з ідэалёгіяй прагрэсу й мадэрнізацыі, а таксама эканамічнага росту сучаснага капіталізму, а значыць — з рэжымамі падпарадкаваньня й эксплёатацыі (рэсурсаў і працоўных) і нарошчваньня капіталу (з спадарожным павелічэньнем разрыву паміж багатымі й беднымі). Цыклічны час падкрэсьлівае непарыўнасьць чалавека й асяродзьдзя, дазваляе зразумець чалавечае функцыянаваньне й спосабы ўбудоўваньня ў яго. У гэтай пэрспэктыве канцэпцыя цыклічнага часу падтрымліваецца крытыкай капіталізму, які ёсьць сыстэмаю эксплёатацыі прыродных рэсурсаў і, адпаведна, непасрэднай прычынай зьмены клімату. Рэпрэсіўны рэжым індустрыяльнай і адміністрацыйнай вытворчасьці дробніць штодзённасьць і рэглямэнтуе працоўны (напрыклад, 5-дзёнка) і вольны час (выходныя), які патрабуецца для аднаўленьня сілаў. Такім чынам рэжым імкнецца ліквідаваць «час нерацыянальнай растраты», што ўпісваецца ў тэзыс Л. Альтусэра пра аднаўленьне вытворчай сілы[5]. (Што тычыцца Беларусі, у гэтую лёгіку ўбудаваныя дыскусіі пра шкоду дармаедаў і ўзьнікненьне адпаведных законаў.)

Аднак у сьвятле сучасных — постфардысцкіх — умоваў вытворчасьці, а менавіта ў сувязі з павелічэньнем ролі нематэрыяльнай, прэкарнай працы, зьмяняецца й дыспазыцыя свабоднага й працоўнага часу. З аднаго боку, мяжа паміж працай і вольным часам размываецца празь нерэглямэнтаваныя працоўныя гадзіны й месцы (фрыланс), а таксама праз выкарыстаньне элемэнтаў забавы ў сучасных працоўных зносінах (карпаратыўная культура з своеасаблівымі рытуаламі, фэномэн «крэатыўнага клясу»). Зь іншага боку, вольны час капіталізуецца, улучаючыся ў індустрыю спажываньня й забавы, — і нават набывае рэпрэсіўны характар: ад цябе патрабуюць, каб ты весяліўся, атрымліваў задавальненьне. Такія трансфармацыі культуры апісваюцца ў тэрмінах падзейнага капіталізму (eventcapitalism), які дробніць карнавальнасьць, напаўняючы ёю штодзённасьць, а сьвятам — саму структуру працы. Можна нават параўнаць сучасны позьнекапіталістычны амаль рэлігійны культ працы на знос, працы, якая ніколі не заканчваецца й дзе індывід адчужаецца ад сябе дзеля «містычнага саюзу з абстрактным патокам глябальнага капіталу»[6], з сучасным модусам забавы, экстатычнага зьнясіленьня, наркатычнага адлучэньня ад рэальнасьці й сябе, «party till you drop». Неабходна разумець важнасьць новых пагрозаў, якія тоіць у сабе постфардысцкі рэжым працы з усімі праблемамі прэкарызацыі й няўстойлівасьці й пазьбягаць іх рамантызацыі. Аднак бясспрэчна важнымі застаюцца **анархісцкая радасьць адмовы ад працы, уцёкі ад дысцыпліны, якая прайграецца ў цыклічнай структуры часу** («*Ад працоўнай этыкі да не-працоўнай эстэтыкі*»[7]). Неабходна драбіць час працы й вольнага часу, зыходзячы са сваіх інтарэсаў і сіл, па-бартаўску знаходзіць працу ў самім адпачынку («***Трэба ня проста на працягу працоўнага дня мець на ўвазе вячэрнія задавальненьні (гэта й ёсьць банальнае), але й наадварот, каб зь вячэрняй асалоды ў рэшце рэшт нараджалася жаданьне дачакацца заўтрашняга дня й зноў прыняцца за працу***»[8]).

Традыцыя сьвяткаваньня Новага году ў Савецкім Саюзе захоўвала ў сабе элемэнт карнавальнасьці, дыскурсіўна зьвязанай з чаканьнем цуду, казкай, сьціраньнем межаў і зьменай сацыяльных пазыцыяў.

Эрык Хобсбаўм вызначае вынаходзтва традыцыі як «***набор практык, якія звычайна кіруюцца адкрыта альбо вызначаюцца маўклівa прынятымі правіламі рытуальнай або сымбалічнай прыроды, што імкнецца ўкараніць пэўныя каштоўнасьці й нормы паводзінаў з дапамогай паўтарэньня, якое аўтаматычна фармуе***

кантынуальнасьць з... прыдатным гістарычным мінулым»[9]. Асноватворны элемэнт карнавалізацыі, паводле Бахціна, — гэта сьмех, высьмейваньне як улады, так і сябе. Карнавалізацыя структурна важная для ўлады, бо дазваляе аслабіць сацыяльнае напружаньне, пакінуць за дужкамі эканамічныя й палітычныя цяжкасьці, што асабліва актуальна ў гэтым годзе для беларускага кантэксту ў сьвятле эканамічнага крызысу. Бахцін, вывучаючы культуру Сярэднявечча праз творчасьць Франсуа Рабле, характарызуе карнавал як асаблівую сацыяльную практыку, дзе перакульваюцца бінарныя апазыцыі: жыцьцё й сьмерць, мужчынскае й жаночае, суб'ект і аб'ект улады[10]. Але калі ў сярэднявечнай культуры карнавал быў зонай выпадзеньня з сацыяльных структураў і прыпыненьня ўладных зносінаў, то сёньняшні постындустрыяльны капіталізм, у які ўключаныя сучасныя сьвяты, утрымлівае ў сваім ядры адрозьненьне, багацьце й разнастайнасьць адначасова.

2

РЫТУАЛЬНЫЯ ПРАКТЫКІ ІДЭАЛЁГІІ

Адным з важных аб'ектаў экспазыцыі, які наўпрост не стасуецца з тэмай Новага году, але крышталізуе дачыненьні ўлады, што працуюць у сучаснай Беларусі, зьяўляецца readymade-аб'ект **— кубак пераможцы, які складаецца з двух целаў барцоў, што перакідваюць адзін аднаго праз сьцягно**. Шуст дадае падстаўку для другой фігуры й такім чынам замацоўвае ўзаемадачыненьні пастаяннай барацьбы. На якой бы падстаўцы ні стаяў кубак, адзін са змагароў заўсёды аказваецца пераможаным. Такім чынам, у дадзеным аб'екце Шуст рэпрэзэнтуе ідэалёгію дамінанты, калі паноўны дыскурс улады падпарадкоўвае й маргіналізуе любыя адхіленьні ад магістральнай лініі.

Афіцыйная культура (як і палітыка) манапалізуе права на публічнае выказваньне й ягоную інтэрпрэтацыю й выключае «мінарытарныя» дыскурсы, выцясьняючы іх з інстытуцыйнай матрыцы.

Аб'ект робіць бачнымі апазыцыю й канфлікт, але замацоўвае немагчымасьць разнастайнасьці выказваньняў. У той жа час аб'ект адсылае да спорту — яшчэ адной натуралізаванай, упадабанай уладай практыкі. Паколькі беларуская дзяржаўная ідэалёгія пераважна будуецца на перамозе ў Другой сусьветнай вайне як ключавой для нацыі падзеі й не грунтуецца на пераемнасьці й нацыянальнай гісторыі (Б. Андэрсан), як гэта характэрна для стандартнага фармату нацыянальнай дзяржавы, то спорт зьяўляецца вельмі зручным інструмэнтам вытворчасьці калектыўнага цела па-за ідэалёгіямі. Спартовыя практыкі ідавочна спаяныя з прагматычнымі інтарэсамі ўлады: будаўніцтва спартовых палацаў, асабістая зацікаўленасьць прэзыдэнта ў спорце, ідэалягізацыя правядзеньня Чэмпіянату сьвету па хакеі ў 2014 годзе ў Менску, уганараваньне спартоўцаў узнагародамі героя Беларусі. **Панятак нацыянальнага гонару зьвязваецца са спартовымі дасягненьнямі**, аднак спорт галоўным чынам прыпісаны да прафэсійнай сфэры. Паказьнік «спартовай нацыі» чыста бюракратычны — гэта колькасьць створаных і кантраляваных дзяржавай спартовых пляцовак і заваяваных мэдалёў. Спорт тут магчымы толькі ў дыскурсе прафэсіяналізму; дасягненьні й спаборніцтвы як актыўнасьць, арганізаваная дзяржаваю й падкантрольная ёй, лякалізаваныя ў адмысловых прасторах і вымяраюцца колькасным паказьнікам, які ўспрымаецца ня пэўным жывым целам, празь ягонае перажываньне, а на афіцыйным узроўні. У цэлым спорт таксама ёсьць адным з ключавых вузлоў замацаваньня дысцыпліны, кантролю над целам і ўпісваньня яго ва ўладныя дачыненьні.

Рэглямэнтацыя разнастайных сьвяточных рытуалаў — ад асабістых (дні народзінаў, вясельлі, пахаваньне) да калектыўных (рэлігійныя й дзяржаўныя сьвяты) — упісваецца ў пэўны біяпалітычны парадак, зьвязаны з канкрэтнай гістарычнай канфігурацыяй, уласьцівай пэўнай краіне. **Мішэль Фуко** разважае пра біяпалітыку як пра структуру ўпісаньня й рэгуляваньня формаў жыцьця (або сьмерці) у даміноўным дыскурсе ўлады. Гэта зьвязана з трансфармацыяй структуры кіраваньня лібэральнымі грамадзтвамі й зьменай фокусу зь фіксаванага капіталу на жывы капітал — гэта значыць узнаўленьне рабочай сілы (рэгуляцыя нараджальнасьці, кантроль над насельніцтвам, міграцыяй, аховай здароўя, гігіенай і г. д.). Фуко пазначае гэта як **пераход ад «прымусіць памерці або дазволіць жыць» да «прымусіць жыць або дазволіць памерці»**[11]. Рытуал сьвяткаваньня Новага году ўключае набор практык, якія зьвязаныя са структурай адпачынку й працы і, такім чынам, зьяўляюцца часткай біяпалітычнага парадку. Біяпалітыка суб'ектывуе людзей у якасьці насельніцтва й рэглямэнтуе іхнае жыцьцё сацыяльнымі прыладамі, зьвязанымі з нараджэньнем, рэпрадукцыйнымі тэхналёгіямі, аховай здароўя, гігіенай і г. д.

Такім чынам, біяпалітыка адсылае не да самога моманту сьвяткаваньня (гэта зьвязана з рознымі сьвецкімі й рэлігійнымі сьвятамі), але да набору сацыяльных практык, якімі структуруецца сьвята. Карнавальнасьць, упісаная ў біяпалітычны парадак, робіць сьвята рацыянальнай прыладай, якая прадукуе вытворчую сілу. Элемэнты карнавальнасьці: прыбіраньне, упрыгожваньне, закупы, чысьціня й бруд, лімінальны стан, — нівэлююцца да жаданьня запоўніць працоўны час пасьля выходных або вакацыяў. Новы год робіць відавочнай рыторыку дыскурсіўных сетак, у якіх фармулюецца біяпалітычны парадак. Напрыклад, у сьвяточных прамовах прэзыдэнта, дзе адбываюцца маніпуляцыі зь «я» й «мы», эксплёатуюцца вобразы сямейнасьці — такім чынам улада прабіраецца ў самае сэрца інтымных узаемадачыненьняў[12].

Юра Шуст. Экспазыцыя выставы «Рэквіем па Новым годзе». Менск, 2014
Jura Shust. Exposition of the exhibition «Requiem about New Year». Minsk, 2014

Стол з шампанскім, накрытым магільнай плітой (яшчэ адзін аб'ект інсталяцыі Шуста), адсылае да некалькіх сацыяльных практык. Па-першае, шампанскае — традыцыйны сымбаль сучаснага сьвяткаваньня Новага году. Па-другое, алькаголь (зрэшты, часьцей віно, чым шампанскае) — звыклы атрыбут адкрыцьця выставы. І сам характар гэтых падзеяў, і стан ап'яненьня бы зьяўляюцца сродкамі разьняволеньня й умоўнага выхаду за межы штодзённасьці. Але пліта, якая накрыла келіхі, паказвае немагчымасьць гэтага стану. Разам з тым варта прыгадаць, што ў Беларусі вытворчасьць і спажываньне алькаголю кантралююцца дзяржавай, яна ж атрымлівае й прыбытак ад яго продажу. Алькаголь — гэта легітымная, кантраляваная весялосьць, карысны для сыстэмы сродак зьняцьця сацыяльнага напружаньня, у тым ліку спосаб фармаваньня прасторы сьвята, якое ставарае бачнасьць пэўнай сфэры свабоды.

Экспазыцыя выставы ўвогуле адметная складанасьцю й шматзначнасьцю аб'ектаў, відавочных сымбаляў, здольных пры гэтым выразна й дакладна камунікаваць з публікай без патэрналісцкага суправаджальнага аўтарскага тэксту, які апэлюе да агульнай культурнай базы. Такая самастойнасьць важная ў кантэксьце беларускай культурнай і палітычнай прасторы, прасякнутай самацэнзурай, няўпэўненасьцю й самакалянізацыяй, зьвязанымі са страхам заявіць пра сваю пазыцыю й самастойна выказваць меркаваньні, што асабліва прыкметна ў сыстэме адукацыі, пабудаванай на існаваньні правільнага адказу. З аднаго боку, экспазыцыя ставіць пад сумнеў натуралізаваныя практыкі й традыцыі. Зь іншага — чырвона-зялёнае сьвятло, якое запаланяе прастору выставы, **часткова блякуе свабоду інтэрпрэтацыяў і сэнсаў**, як і магільная пліта, што накрывае келіхі.

Усюдыпранікальнае сьвятло маніфэстуе непазьбежнасьць — немагчымасьць выхаду за рамкі сыстэмы, — агаляючы такім чынам сфабрыкаванасьць міту пра Новы год як пра мажлівасьць пераадолець межы штодзённасьці, пэрыяд лімінальнасьці, часовай адмовы ад сацыяльных нормаў, пазыцыяў і дачыненьняў.

Надпіс «Будучыня» на сьцяне — шрыфтам, які звычайна выкарыстоўваецца ў мэдыя як адсылка да «беларускасьці», — таксама артыкулюе праблематычнасьць канструкту будучыні. Будучыня нерэальная, нябачная, неадчувальная, недасяжная. Вэрбалізацыя й матэрыялізацыя ў форме надпісу — гэта спроба ўхапіць яе й зафіксаваць. У лінеарнай канцэпцыі часу будучыня — гэта досьвед, які мы яшчэ ніколі не перажывалі. Але што гэтая сацыяльная, палітычная й эканамічная рэальнасьць можа прапанаваць у якасьці будучыні, акрамя бясконцага паўтарэньня інтэнсіўнага перажываньня сучаснасьці й адмаўленьня сьмерці? Адзін з аб'ектаў экспазыцыі — ланцуг у форме гірлянды — адсылае да адваротнага боку сьвяткаваньня — да структураў панаваньня й камэрцыйнай індустрыі, якая правакуе жаданьне спажываць. У выпадку Беларусі аўтарытарны рэжым не дазваляе сабе драбіць і тым самым губляць кантроль над калектыўным целам **— Сьвята цэнтруецца вакол афіцыйных датаў і Новага году**. Такім чынам, сьвята, якое павінна зьмяшчаць у сабе анархісцкую карнавальную практыку, сталася структурнай часткаю біяпалітычнага парадку, г. зн. кантролю ўлады над жыцьцём насельніцтва.

Нібыта мэталу, які, манатонна працуючы ў мэханізьме, хутка зношваецца, калектыўнаму целу неабходны іншы рытм, штуршок, які здыме сацыяльную стомленасьць і нанова спрадукуе вытворчую сілу.

[1] Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. С. 133.

[2] Адсылае да антыўтопіі «1984» Дж. Оруэла.

[3] Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992. С. 351.

[4] Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: «Добросвет», 2000. С. 173.

[5] Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства (заметки для исследования): http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html

[6] Campagna F. Listento Britney Spears — work is the new religion: http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/oct/07/britney-spears-bitch-work-religion

[7] Бананно А. Вооруженная радость // Бананно А. На ножах со всем существующим. Рига: «Умопомрачительный самиздат», 2006.

[8] Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. М.: ООО «АдМаргинем Пресс», 2012. С. 159.

[9] Hobsbawm E. Introduction: Inventing Traditions in The Invention of Tradition (Hobsbawm E.; Ranger T., eds). Cambridge: Cambridge University Press, 1985. P. 1.

[10] Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: «Художественная литература», 1990.

[11] Фуко М. Нужно защищать общество. СПб.: Наука, 2005. С. 255.

[12] У прамове 2004 году Аляксандар Лукашэнка падкрэсьліў: «У мяне ёсьць унікальная магчымасьць сустрэцца з вамі, калі вы сабраліся за сьвяточным сталом у коле самых блізкіх вам людзей. Гэтае прэзыдэнцкае паўнамоцтва нідзе не прапісанае, але для мяне яно — адно з самых прыемных і адказных».

Анро. Хлопчык. Палатно, алей. 2013
Anro. A Boy. Oil on canvas. 2013

Марыя Яшчанка

АНТОН САРОКІН: ФОРМЫ ЦІШЫНІ ЯК ФОРМЫ НОВАЙ САЦЫЯЛЬНАСЬЦІ

Калі мы дастаем мікрафон і націскаем на кнопку ЗАПІСУ, мы вырабляем астаткавасьць. Мы чуем далей за неабходнасьць. Гэтая астаткавасьць зьяўляецца мэдыюмам міжсуб'ектыўнасьці. Гэта маніфэстацыя даверу, каб некаторы час ня ведаць сваё «патрабаваньне». Давер у працэсе, давер — гэта й ёсьць працэс.

Ultra-red accosiation[1]

Уцягнутасьць у прастору гукаў — натуральны стан чалавека. Гэтая ўцягнутасьць, якая рэалізуецца пасіўна й на якой звычайна мы не факусуемся, патрабуе, аднак, адмысловай увагі ў мастацтве, мэдыюмам якога ёсьць ГУК. Гук, ВЫХАПЛЕНЫ з рэальнасьці, захаваны ў памяці, гук, які вандруе па сьвядомасьці й выліваецца ў новыя формы пачуцьцяў, насталгіі, прадчуваньня; альбо гук У РЭАЛЬНАСЬЦІ — як частка сьвету, частка ягоных машынаў, мэханізмаў і дэманаў, якія ствараюць ПРАСТОРУ ГУКУ. Асяродак гуку, у сваю чаргу, — гэта ўмова разьвіцьця й руху грамадства, гэта своеасаблівая структурнасьць, альбо фактычнасьць, у глыбіні якой зараджаецца будучыня.

ШТО ВЫ ЧУЕЦЕ Ў ЦІШЫНІ?

Менавіта такое пытаньне, што заблытвае сваёй супярэчлівасьцю: «Ці можна чуць у цішыні?» — узьнікае пры звароце да праекту беларускага **саўнд-мастака Антона Сарокіна «Беларусь 4'33. Формы цішыні»**[2], што ўпершыню быў прадстаўлены ў межах выставы «Прадчуваньне вайны» ў Чэскім культурным цэнтры ў Бэрліне ўвосень 2014 году. Назва праекту й працягласьць кожнага аўдыётрэку — 4 хвіліны й 33 сэкунды — адсылае да працы Джона Кейджа, які яшчэ ў сярэдзіне XX стагодзьдзя падрыхтаваў пустую партытуру для выкананьня чатырох хвілінаў і трыццаці трох сэкундаў цішыні (відаць, можа выконвацца любой колькасьцю музыкаў — sic!), тым самым пашырыўшы разуменьне таго, што такое «музыка» й «музычнае». У межах выставы, якая разгортвалася вакол ідэі вайны (як у беларускім гістарычным мінулым, так і ў сучасным грамадзкім дыскурсе), разуменьне «цішыні» набыло палітычны характар. То бок цішыня тут перш за ўсё сталася грамадзка значнай, але яна п(е)ражываецца кожным паасобку — цішыня параноіка й бунтара, цішыня сумленьня й думкі, у тым ліку й цішыня маўклівай ваяўнічасьці. Праз прызму гуку Антон Сарокін зьвярнуўся да рэальных палітычных падзеяў: жорсткага здушэньня пратэстаў на плошчы Незалежнасьці ў Менску ў 2010 годзе («Цішыня 0»), асуджэньня двух чалавек за тэракт у менскім мэтро ў 2011-м («Цішыня 1»), уціску грамадзянскіх правоў у Беларусі («Цішыня 2»). У гэтых аўдыёпрацах мастак перадусім сьведчыць, але адначасова й разьбірае мэханізмы гвалту й іхны ўплыў на сьвядомасьць людзей (так, напрыклад, гук міліцыянскіх ботаў — гэта ня толькі фактычная фізычная небясьпека, але й заселены ў сьвядомасьці страх).

Гукавыя маніпуляцыі над запісамі рэальных палітычных падзеяў утвараюць новыя сэнсы. Так, «Цішыня 1» створаная на падставе запісаў судовага паседжаньня па справе тэракту ў менскім мэтро, падчас якога пазьней асуджаныя на сьмяротнае пакараньне Дзьмітры Канавалаў і Ўладзіслаў Кавалёў адказваюць на стандартныя справаводныя пытаньні. У гэтай працы мікрагукі звычайна не заўважаюцца, на першы плян выходзяць гукі фотаўспышак, друкавальных машынак, цягніку ў мэтро. Самі ж словы — пытаньні й адказы падчас суда — выконваюць другарадную ролю (хоць звычайна першае, што мы чуем і распазнаем у штодзённым жыцьці, — гэта менавіта гаворка). Апытанка прадстаўніка ўлады паўтараецца двойчы, а адказаў падсудных практычна не чуваць. Такім чынам, машына правасудзьдзя працуе аднабакова й забясьпечваецца шматлікімі мэханізмамі абструкцыі. Абстрактныя гукі й перашкоды становяцца больш гучнымі й у рэшце рэшт ператвараюцца ў цэласны расповед. Шум узмацняецца, а потым рэзка абрываецца, **пакідаючы ў вушах слухача пульсоўную цішыню: гэта разьвязка,** зьдзяйсьненьне сьмяротнага прысуду альбо канчатковая адмова ад удзелу ў цырку правасудзьдзя. (Падобная сытуацыя паказаная ў фільме «Левіяфан» Андрэя Зьвягінцава, дзе абсурднасьць судовага пасяджэньня перадаецца з дапамогай прамовы судзьдзі, сказанай на незвычайнай хуткасьці, — здаецца, гэта немагчыма ні вымавіць, ні зразумець.) Шум ахоплівае й запаўняе гэты пастановачны спэктакаль, у якім выказваньні залішнія, улічваючы той факт, што ўсе рашэньні ўжо прынятыя.

Рух цягніку, парывы ветру й цішыня — гэта ўсё, што замяняе развагі.

ПРА ШТО НАМ ~~НЯ (?)~~ ВАРТА МАЎЧАЦЬ?

Зьвязваньне гукавай рэальнасьці й рэчаіснасьці сацыяльнага сьвету падобным чынам працуе й у іншым праекце Антона Сарокіна **«Пашпарт аб'екту»[3]**, падрыхтаваным адмыслова для выставы «OFFSIDE», якая адбылася ў галерэі «Ў» у Менску ў траўні 2014 году, падчас Чэмпіянату сьвету па хакеі. У гэтым праекце ідэя маніпуляваньня запісанымі гукамі набывае больш мэлядычную форму: гук ляза ад канька, які сьлізгаціць па лёдзе, рытм працы на будаўнічых пляцоўках, вакальны фрагмэнт, які аказваецца словамі прэзыдэнта (з прычыны аддаленасьці гуку й шматразовага рэха спачатку складана разабраць гэтую прамову). Гэта прыклад **«канкрэтнай музыкі»[4]**, якая складаецца зь

Анро. У вышуку. Палатно, алей. 2013
Anro. Wanted. Oil on canvas. 2013

пераўтвораных і апрацаваных гукаў навакольнага асяродзьдзя. Праз настойлівасьць, зь якой суровая рэальнасьць набывае небясьпечна музычны характар, такая акуратная фіксацыя гукаў навакольля нагадвае моманты зь фільму Ларса фон Трыера «Танцорка ў цемры»[5].

Сама назва «Пашпарт аб'екту» ўзьнікла з алюзіі на шыльды на будаўнічых пляцоўках, колькасьць якіх рэзка памножылася ў Менску перад чэмпіянатам. Менавіта ў гэтай гукавой рэальнасьці — будаўнічага шуму, зь якога вырасталі кварталы, што зьмянілі ўспрыманьне гораду, — і нарадзілася выказваньне Антона Сарокіна пра хакейнае «сьвята». Паскарэньне будаўнічых тэмпаў знайшло адлюстраваньне ў выглядзе рытмаў, якія паказваюць на «будаўнічы прагрэс»[6] у сталіцы й рэгіёнах, — прагрэс, што апраўдваецца на палітычным узроўні ідэямі прыярытэтаў

разьвіцьця сацыяльнай сфэры, але ў сапраўднасьці хавае рэальныя мэты: дэманстрацыю ўлады, адзяржаўленьне спорту й, верагодна, атрыманьне даходаў непасрэдна ўцягнутымі ў будаўніцтва бакамі. Грамадзкасьць задаецца іншымі пытаньнямі: **што будзе, калі чэмпіянат скончыцца, для каго будуюцца гэтыя лядовыя палацы? За чые рэсурсы? І ці няма іншых, больш важных прыярытэтаў разьвіцьця сацыяльнай сфэры? Так, вырастаюць новыя раёны, і Менск зьмяняе сваё аблічча, але на карысьць каго?** Гэтыя пытаньні адсылаюць да антыўтопіі «Катлаван» Андрэя Платонава, у якой расказваецца пра павелічэньне тэмпаў будаўнічых працаў у 1930-я:

— Не убывают ли люди в чувстве своей жизни, когда прибывают постройки? — не решался верить Вощев. — Дом человек построит, а сам расстроится. Кто жить тогда будет? — сомневался Вощев на ходу.

Наўрад ці прыцягненьне шматлікіх рэсурсаў прывяло да значных станоўчых зьменаў гарадзкога асяродзьдзя Менску. Хутчэй за ўсё, гэтыя рэсурсы пераразьмеркаваліся на карысьць нявызначанага (?) кола асобаў. «Пашпарт аб'екту», такім чынам, *абстрактна* й *музычна* крытыкуе спартовае мерапрыемства зь ягонымі атрыбутамі — коўзанкамі, будоўлямі, сьвяточнымі ўпрыгажэньнямі ў выглядзе «зубраў з клюшкамі», а таксама ўяўнымі свабодай і гасьціннасьцю нацыі (згадайма, напрыклад, часовае «зьняцьце забароны» на ўжываньне алькаголю ў грамадзкіх месцах альбо спрашчэньне візавага рэжыму, якія, аднак, ня зьменшылі бюракратызм і ціск сыстэмы «паліцэйскай» дзяржавы).

ХТО СТВАРАЕ НАШ ГОРАД?

Тэма зьменлівага гораду выяўляецца й **у праекце «Біт Менску»**[7], які быў створаны Антонам Сарокіным і Аляксеем Навумчыкам у 2013 годзе. Гэты праект складаецца з аўдыёміксаў і фотаздымкаў, зьвязаных з падзеямі на Плошчы ў 2010 годзе, у менскім мэтро й штодзённым жыцьцём знакавага для сталіцы кінатэатру «Перамога». Кожны мікс дакладна прывязаны да пэўнай кропкі на мапе Менску. У гэтых працах мастакі аддаліліся ад адкрытай дакумэнтальнасьці й выразных часавых абмежаваньняў рэпрэзэнтацыі. Гукі месцаў паходзяць з рэальных знакавых падзеяў, і таму перш за ўсё маюць значэньне для жыхароў гораду, якія могуць распазнаць асобныя моманты менавіта ГЭТАЙ гукавой рэальнасьці.

Аб'ектыўнасьць рэпрэзэнтацыі месцаў, выбраных у горадзе, аднак, не зьяўляецца самамэтай. Ключавым момантам гэтых працаў, хутчэй, ёсьць вызначэньне *«пачуцьця / адчуваньня месца»*, досьвед якога ў сфэры гукавай рэальнасьці апісаў П'ер Шэфэр, увёўшы тэрмін «soundmark» («гукавы арыентыр»), аналягічны ангельскаму «landmark» («арыентыр у прасторы»). Шэфэр вызначае soundmark як **гук, на які грамадзтва зьвяртае ўвагу, а такі «заўважаны» соцыюмам гук заслугоўвае фіксацыі, захаваньня, архівацыі**. Такім чынам, сярод задачаў праекту «Біт Менску» — захаваньне й распаўсюд «гукавых арыентыраў» і тым самым вызначэньне тых сацыяльна-палітычных умоваў, у якіх знаходзіцца беларускае грамадзтва. Фрагмэнты зь «Біту Менску» маніпулююць нашай гукавой памяцьцю, дастаюць зь мінулага знаёмыя эмоцыі, зьвязаныя зь месцамі, пераапрацаванымі ў праекце (адсылка да «пачуцьця / адчуваньня» месца), і такім чынам матывуюць нас памятаць знакавыя для нас і гісторыі нашага гораду прасторы й падзеі.

Ідэя таго, што акустычны асяродак ёсьць умоваю разьвіцьця грамадзтва й узаемадачыненьняў унутры яго[8], таксама распрацаваная Шэфэрам яшчэ ў 1950-х. Імкненьне пачуць навакольле, настроіцца на ягоныя гукі, што існуюць бесьперапынна ў якасьці звыклага фону, а таму незаўважныя, становіцца сацыяльна значным дзеяньнем. Павелічэньне ўзроўню гуку некаторых фрагмэнтаў у працах Сарокіна дае нам магчымасьць пановаму іх пачуць, асэнсаваць і такім чынам заняць актыўную пазыцыю ў дачыненьні да ўмоваў сацыяльнай прасторы.

Акрамя гукаў, зьвязаных з канкрэтнымі падзеямі й месцамі («soundmarks»), Антон Сарокін выкарыстоўвае ў «Біце Менску» й музычныя трэкі, незаўважна для слухача міксуючы іх у гукавы паток і паказваючы такім чынам магчымую альтэрнатыву «гучаньня месца». Для стварэньня альтэрнатывы, пра якую ідзе гаворка, выкарыстоўваюцца сучасная электронная альбо клясычная музыка, саўнд-арт, трапікаліі — усё тое, што практычна цалкам адсутнічае ў грамадзкай прасторы Беларусі, у адрозьненьне ад шлягераў 1980–1990-х альбо песень у стылі Еўрабачаньня. У зьвязку з гэтым узьнікае пытаньне: **а ці можа грамадзтва ствараць гучаньне месца (саўндтрэк) самастойна, не трапляючы пад уплыў наўмысных атупленьня й ідэалягізацыі?** Сам панятак грамадзкага (у адрозьненьне ад прыватнага, асабістага) у Беларусі не абавязкова азначае агульнае, у тым ліку й дэмакратычнае, ён, хутчэй, набліжаецца да паняцьця «дзяржаўнага» (таго, што адчужае, стандартызуе, аддаляе). У кантэксьце існаваньня разрыву ва ўзаемадзеяньні грамадзтва й беларускай дзяржавы (калі кожны элемэнт функцыянуе ў сваіх інтарэсах) працы Антона Сарокіна якраз паказваюць магчымасьці грамадзкага стварэньня «месцаў» па-за ўзаемадачыненьнямі з уладай ці насуперак ёй. У гэтым скрыжаваньні ўяўнай духоўнасьці й ідэальнасьці гуку, які можа быць інтэрпрэтаваны як аўтаномны й асабісты, і гуку як матэрыяльнага стану фармаваньня грамадзтва мастаком уздымаецца пытаньне пра тое, ці можа сацыяльная прастора быць запоўненая альтэрнатыўным дыскурсам?

Менавіта ў гэтай прасторы паміж наяўнымі аб’ектыўнымі ўмовамі й індывідуальнай суб’ектыўнасьцю, дзе адбываюцца кантакт і ўзаемаўплыў, могуць нараджацца новыя формы сацыяльнасьці.

МАГЧЫМА, ГУК НЕ ІСНУЕ?

Гукавыя працы як прадмет мастацтва маюць сваю асаблівасьць — *нематэрыяльнасьць*. Яны створаныя лічбавымі тэхналёгіямі й існуюць у лічбавай прасторы альбо ў інтэрнэце ў выглядзе нулёў і адзінак. Да іх можна зьвярнуцца ў любым месцы й у любы час. Яны не патрабуюць значнай інфраструктуры ні для вытворчасьці (майстэрні), ні для спажываньня (музэю). Гэта датычыцца й працаў Антона Сарокіна. Нягледзячы на тое, што многія ягоныя праекты тэматычна прывязаныя да кантэксту Менску й першапачаткова былі выстаўленыя ў розныя пэрыяды часу й на розных пляцоўках менавіта ў сталіцы, яны таксама паўнапраўна існуюць і ў інтэрнэце.

Новы дэмакратычны момант мастацтва быў вызначаны яшчэ ў 1970-я гады, калі зьявіліся ідэі шырокага распаўсюду й спажываньня культуры масамі. Гэтыя ідэі заснаваныя на збліжэньні мастацтва са штодзённасьцю з дапамогай выкарыстаньня новых тэхналёгіяў. Тое самае адбываецца й цяпер: сучаснае пост-інтэрнэт-мастацтва актыўна змагаецца за вызначэньне сваёй ролі ў грамадзтве, адстойвае свой крытычны патэнцыял і выяўляе характарыстыкі, якія аддзяляюць «масавую» (некрытычную й забаўляльную) культуру й тыя формы, якія зьмяняюць альбо інакш фармулююць «стан рэчаў». У сфэры гукавога мастацтва гэтыя пытаньні асабліва актуальныя: ці зможа яно забясьпечыць прастору крытычнай адлегласьці дзеля таго, каб супрацьстаяць *«сьвету, які працягвае трымаць пісталет каля галоваў людзей»*[9]? **Або яго нематэрыяльнасьць і лёгкасьць прайграваньня й распаўсюду сьведчаць менавіта пра ягонае бясьсільле** (напрыклад, таму што кантэксты, у якіх гэтыя працы могуць быць выкарыстаныя, знаходзяцца па-за сфэраю ўплыву мастака)? Якім чынам нематэрыяльнасьць гукавога мастацтва адбіваецца на разуменьні аўтарскай вытворчасьці, і ці застанецца гэтая вытворчасьць нябачнай і таму няўлічанай?

На гэтыя пытаньні нялёгка знайсьці адказ, але некаторыя з адметнасьцяў нематэрыяльнасьці мастацтва гуку асабліва актуальныя для беларускага культурнага асяродку. Тут, дзе мастак аказваецца амаль цалкам ізаляваным ад грамадзкай сфэры, дзе практычна адсутнічаюць мэханізмы падтрымкі творчых ініцыятываў, ён вырашае сам узяць на сябе адказнасьць і за вытворчасьць, і за распаўсюд сваіх працаў. Той факт, што аўдыёзапісы могуць пашырацца з дапамогай лічбавых выставаў (напрыклад, адначасовае анлайн-«адкрыцьцё» выставы «OFFSIDE» на партале 34mag.net) альбо існаваць на пэрсанальных сайтах мастакоў, забясьпечвае ім уваход у грамадзкі дыскурс (у тым ліку дыскурс барацьбы за тэрыторыю гораду ці музэю).

Гэтая барацьба збольшага й ствараe ўнутраны зьмест працаў, прасякнутых тэмамі рэклямацыі грамадзкай прасторы. Менавіта такія «нематэрыяльныя» працы й могуць знайсьці *ўваход збоку*, ня стукаючыся ў адзіныя зачыненыя дзьверы.

У пэўным сэнсе гукавыя працы зьяўляюцца напамінам пра тое, якія мэханізмы барацьбы даступныя й мэтазгодныя. Такія творы дазваляюць зьявіцца агульнасьці альтэрнатыўнага мысьленьня й дзеяньня, ствараюць магчымасьць існаваньня дыялёгу, які не падтрымліваецца й, такім чынам, не падрываецца інстытуцыямі. Калі яшчэ на пачатку 1990-х гадоў школьная дыскатэка была прастораю фармаваньня альтэрнатыўнай культуры, гэтаксама як быў і застаецца альтэрнатыўны музычны асяродак, то гэтая нематэрыяльнасьць і няпэўнасьць гуку ёсьць неабходнай умовою для стварэньня асяродзьдзя, здольнага аспрэчваць сацыяльныя зьявы й будаваць новыя культурныя формы. Мэдыюм гуку, несумненна, дазваляе ствараць памяць, аддзеленую ад (дзяржаўна-індукаваных) спробаў пабудаваць нацыянальную ідэнтычнасьць, ён фармуе агульнасьць і мысьленьне па-за межамі наяўных (і акупаваных) каналаў і такім чынам заваёўвае прастору, нават калі гэта толькі прастора думкі.

[1] У аўдыёпрацах асацыяцыі мастакоў Ultra-red і ў іхным «Тэзысе пра ваяўнічае гукавае расьсьледаваньне» гаворка ідзе пра аўдыёзапісы калектыўных сходаў-пратэстаў, якія арганізаваныя без загадзя сфармуляваных патрабаваньняў і пазыцыяў, але фармуюць разуменьне неабходных патрабаваньняў «сумесна». Аўдыёзапісы пазьней зьяўляюцца падставай для новых ідэй, фармулёвак і новых дасьледаваньняў. Больш падрабязна: http://www.ultra-red.org/directory.html

[2] З праектамі Антона Сарокіна можна пазнаёміцца на сайце мастака: http://antonsarokin.com

[4] Сумесная з фатографам Аляксеем Навумчыкам мультымэдыйная інсталяцыя.

[5] Гэты тэрмін прыпісваюць францускаму кампазытару й экспэрымэнтатару П’еру Шэфэру, які напрыканцы 1940-х гадоў прапанаваў сабраць асобныя гукі навакольнага асяродзьдзя й ствараць музыку, абапіраючыся на музычныя «атамы».

[6] Маецца на ўвазе песьня Квальды, выкананая Б’ёрк пад гук фабрычных мэханізмаў і машынаў.

Беларусь знаходзіцца на 16-м месцы ў сьвеце па колькасьці лядовых арэнаў на адзінку насельніцтва. Паводле дасьледаваньня Міжнароднай фэдэрацыі хакею, з 2003 году ў Беларусі зьявілася 19 новых падобных аб’ектаў. Іхная агульная колькасьць — 33. У пераліку на колькасьць насельніцтва на адну лядовую арэну прыпадае 320 863 чалавекі: http://naviny.by/rubrics/economic/2014/06/19/ic_news_113_437710/

[7] Быў апублікаваны на партале анлайн-часопісу 34mag.net 19 сьнежня 2013 году, праз тры гады пасьля пратэстаў, якія адбыліся сьледам за перавыбраньнем першага й адзінага з моманту атрыманьня незалежнасьці ў 1991 годзе прэзыдэнта Беларусі.

[8] Як і ўяўленьне пра тое, што музыка, створаная ў пэўны пэрыяд часу, выяўляе працэсы, якія прыпісваюцца гэтаму грамадзтву.

[9] Тэадор Адорна шматслоўна разважае пра палітычную ўцягнутасьць мастацтва ў тэксьце «Commitment» са зборніку «Notes to Literature».

Яўген Шадко. З праекту «Структурызацыя». 2013
Jauhien Šadko. From the «Structuration» project. 2013

Maria Yashchanka

ANTON SAROKIN
FORMS OF SILENCE AS FORMS OF COMMONALITY

When we take the microphone out of the box and switch it to RECORD, we produce a remainder. We hear beyond need. This remainder is the medium of inter-subjectivity. It is a manifestation of trust to be without demand for a time. Trust in/is the process.[1]

Ultra-red

A human being is naturally immersed in the world of sound. This immersion is passive and usually goes unnoticed, except when it becomes an object of attention in its own right, such as in the art forms that utilise the medium of sound. Sound as used by the artist can be both subjective — becoming attached to personal memory, emotions and meanings; and objective — sounds attached to things in the world, changing with it, creating an external environment of sound. This objective acoustic world (the environment of sound) is the condition of the reproduction of society, the factual material circumstance within which the future is born.

WHAT CAN YOU HEAR IN SILENCE?

A question — albeit a little strange — «what is the sound of silence?» — arises when one approaches the work of **sound artist Anton Sarokin Belarus 4'33. Forms of silence**[2] exhibited as part of the Apprehension of War project in Berlin. The title and the length of each piece of audio — 4 minutes and 33 seconds — refers to the work of John Cage, who in the middle of the 20th century composed an empty score to *perform four minutes and thirty three seconds of silence*. In the context of an exhibition that revolves around the idea of war (in Belarusian historical past and in its prominence in the public discourse most recently) — the silence that the artist is referring to is socially significant, which is also being internalised and manifested subjectively. The starting point of the audio-works are factual political events, which are looked at through the sometimes overlooked materiality of the sonic: there is the violent crackdown on protests in the Nezaleznasci square in 2010[3], the prosecution of two people the state has proclaimed responsible for the 2011 Minsk metro bombing[4], and on-going attacks on privacy in Belarus. Sarokin is producing an evidence and an account of these events, through engagement and a reworking of the contemporary silence, in its social dimensions and personal consequences. This attentiveness to the aural reality of the contemporary events renders new meanings produced within the work, and by the audience.

To look more closely, in one of the four audio-works the magnification of the micro-sounds, habitually unnoticed or requiring an attuned ear, come to the forefront: *The ambient hum of the underground station; metrodoors closing lead into a court hearing, where only one side of the conversation is heard, accompanied by multiple machinic interferences (typewriters, sounds of lights flashing).* This work is based on the recording of the court hearing of the two men later accused of the metro bombing, Dmitry Konovalov and Vladislav Kovalev, who are responding to the standard legal questions at their trial (of their names, occupation, status etc.). The questions are repeated twice, but the place of the response remains almost entirely silent. It does not seem to be incidental that the machinery of justice is operating one-sidedly, supported by multiple mechanisms of obstruction. The abstract and interfering sounds, which grow into noise, gradually become a single storyline. The noise magnifies and rises, and then **ends abruptly with a pulsing silence in the listener's ears, as a resolutio**n, a final death sentence or a final withdrawal from participation in the circus of justice. The noise covers and overflows the staged spectacle, in which utterances of speech are redundant, given all the decisions had been already taken[5].

Moving trains, gusts of wind and silence — these are what replace the reasoning.

WHAT WE SHOULD ~~(NOT)~~ BE SILENT ABOUT?

In other works Sarokin also addresses contemporary events, such as in the installation **Passport of the Object** for the exhibition Offside that took place in Y gallery in Minsk during the World Hockey Championship in 2014. The idea of manipulating the recorded sounds in the project takes a more musical form: a subtle melody of the ice-skates sliding on a slick surface, in the rhythm of the construction sites, in a vocal fragment (that of the president's speech multiplied by the echoes into complete indiscernibility). **It is an example of 'music concrete'**[6] composed through arrangement of sounds recorded from natural sources.

The work is entitled *Passport of the Object* as a construction site board, which is a reflection on the growing number of construction sites that the artist observed in the time before the Championship. The work has emerged in the midst of building noise from the new high-rises, which changed the appearance of Minsk and testify to the *building acceleration*. This *building acceleration* was justified at the political level by the priorities of social sphere development. However at a closer look, it appears it aims to disguise the real purposes, such as power manifestation, ideological manipulation, and even the monetary returns for those directly involved. The city-dwellers are logically concerned with other questions: **what will happen once the championship is over, and for whom are the ice-rinks being built? Who pays for them? Or would there be no other more important social sphere development priorities? The buildings are rising, and it cannot be dismissed that Minsk is changing its appearance, but for the benefit of whom?** Platonov's 1930s dystopia of collectivisation and increased tempo construction work reads:

> Man put up a building — and falls apart himself. Who'll be left to live then? — doubted Voshchev, lost in his passing thoughtfulness (p.9)

The mobilisation of resources has hardly lead to positive transformations in the city environment, rather the processes benefited an undefined (?) group of people. Sarokin's work, therefore, offered a critical look at the sport event as a top down celebratory enforcement with its attributes — ice-rinks, building sites, decorations such as aurochs with hockey-sticks — as well as temporary liberation and national hospitality (which in no way undermined the prevailing bureaucracy and the 'police state' functioning).

WHO MAKES OUR CITY?

An even more explicit attention to the notion of changing landscape in the city is taken in the project **Beat of Minsk**[7], created by Anton Sarokin and Alaksiej Navumčyk (Alexey Naumchik) in 2013. Audio-mixes are published together with a corresponding depiction of a place — Square, Metro, Cinema — referring to particular locations in Minsk as re-imagined by the artists, lacking objective precision and defined time boundaries. When listening to the audio mixes there is a sense of floating in time. For example, in Pieramoha: from the day of the inauguration of the cinema in 1950, to the all-too-familiar purchase of the cinema ticket and a half-tone conversation, to the cinema soundtrack, back into a voice introducing the film, and falling again into *Hiroshima Mon Amour*[8].

If accuracy of representation of each of these places is intentionally forgone, what is prominent in the work is the accuracy of the *feeling of the place*. A relevant term for such feeling is coined by Pierre Schaeffer, who proposed to use the term «soundmark», which is an analogy of «landmark». He defines **«soundmark» as a sound that is noticed and regarded by a community, and therefore deserves to be protected**. The meaning of the project *Beat of Minsk'* can be said to be the capturing, rearrangement and recirculation of the fragments of aural reality; these fragments, in turn, evoke a recognisable feeling or impression, undo the forgetfulness of mind, draw back the moments which seem to be lost. Thinking this way, the importance of the work lies precisely in this record; or, in other words, the production of the evidence of a set of conditions within the society.

The idea that the acoustic environment is the condition of reproduction of the society and the relations within it[9] was also developed by Schaeffer back in the 1950s. Through such an understanding, listening to the environment and getting attuned to the sounds produced as a background becomes a political gesture. The increase in the sound level of some of the aural fragments (however marginal they may seem), as it takes place in the works of Sarokin, eventually renders the possibility of new comprehension, and therefore the creation of an active listener who is capable of producing new conditions of social space.

Additionally, the audio mixes in *Beat of Minsk* bind together the identified soundmarks with music, which was subjectively chosen by the artist and woven into the sound flow. Modern electronic, sound art, tropicalia, and classical music — which is almost entirely absent from the public space (as opposed to the prevalent schlager of 80s , 90s and Eurovision style contemporary pop) — functions as if to point to a possible alternative *sounding of the place*. This raises a question: **can a community endow a public space with a soundtrack of their own (not imposed by an ideological, intentionally debilitating refrain)?** As the very notion of the public (as opposed to private) in Belarus does not necessarily mean shared, common, inclusive, and democratic, but is most certainly close to state owned (alienating, average, repulsive), the artist's work points to the potential of creating the sound of the place, or, the appropriation of the place to function with purposes other than those imposed top-down. In pointing to this intersection of the apparent immateriality and ideal nature of sound that can be interpreted as non-interfering and private, with the sound as a material condition of production of place, the *Beat of Minsk* purposefully inquires if the social space can be filled with an alternative discourse.

It is in this space between the material conditions and the individual subjectivity that friction occurs, and new forms of social organisation can emerge.

DOES SOUND REALLY EXIST?

As a form of art sound works have a particular feature — immateriality. The works are displayed in a digital format coded in zeros and ones, exhibited on websites, and attended to at a convenient time and place, potentially as a solitary experience, without the need for social infrastructure (either for their creation or reception). This is very much relevant to the works of Anton Sarokin, which emerged in the context of Belarus and then were exhibited here at various points, but also have a separate existence on the internet.

A kind of humanistic view that art will become widely accessible through its fusion with technology and would thus come close to everyday life was an important democratising point in the 1970s. Nowadays, with the emergence of democratic access to new technologies, the discussions of post-internet art continue to be situated around questions of the role of art in society and its critical potential. If the very medium of art is (fleeting) sound, these questions become profoundly important: is the sound art capable of providing space of critical distance so as to resist the *world, which continues to hold a pistol to the heads of human beings*[10]? **Or does sound's immateriality and ease of circulation precisely point to its impotency?** Further, does sound's immateriality underscore the insignificance of the producer's labour, which remains invisible and unaccounted for?

While there cannot be a definite answer to these difficult questions, the feature of immateriality is of particular importance in the Belarusian cultural context. With a situation of near total invisibility for Belarusian artists in the public sphere, and in view of the apparent lack of support mechanisms for art initiatives, artists are determined to take the responsibility to produce and to show their own work. Factual immateriality (or *digitality*) in this situation is a helpful feature, as it permits entering into the public domain irrespective of the obstacles on the way, and the obstacles themselves become the content of the work to a significant extent. In other words, the sound works are a particular reminder of how the struggle can happen — utilising sound's particular fleeting medium. Sarokin's sound art succeeds in producing a commonality of alternative thinking and doing, and facilitates dialogue that is not supported by institutions, and therefore not undermined by them. If, back in the beginning of 90s, the space of a school disco was one of formation for an alternative culture — as also was and remains the alternative music scene — then the immateriality of sound provides an appropriate medium to contest social phenomena and to build new cultural forms. It definitely makes possible the creation of memory decoupled from (state-induced) attempts to build national identity. It forms a commonality outside of existing channels, and thus reclaims space; even if it is only a space in one's thoughts.

Яўген Шадко. З праекту «Структурызацыя». 2013
Jauhien Šadko. From the «Structuration» project. 2013

[1] «Some theses on militant sound investigation, or, listening for a change», see http://inthemiddleofthewhirlwind.wordpress.com/some-theses-on-militant-sound-investigationor-listening-for-a-change/

[2] Further details on Anton Sarokin's projects can be found at http://antonsarokin.com

[3] The protests that followed the re-election of the first and only President of Belarus since its independence in 1991 were violently suppressed. Up to 700 opposition activists, including 7 presidential candidates, were arrested in the post election crackdown.

[4] The explosion in Minsk metro on April, 11th 2011 took the lives of 15 people and was classified as terrorist attack. Two men were executed following their confession. Some believe they were forced to confess. (http://www.bbc.co.uk/news/world-19012541)

[5] A similar situation occurs in Leviathan, a film of 2014 by Andrey Zvyagintsev, where the absurdity of the spectacle of a court hearing is shown through the judge's speech, which is performed at an increased speed (which seems impossible either to utter, or to comprehend)

[6] This term is attributed to Pierre Schaeffer, who in the late 1940s proposed to collect sounds of various objects and compose relying on musical atoms decoupled from their environment

[7] Launched in the online magazine 34mag.net on 19th December 2013, three years after the protests that followed the re-election of the first and only President of Belarus since its independence in 1991

[8] Alain Resnais's film extract which is used in the Pieramoga audiomix

[9] Similar to ideas that music composed in a particular point in time reflects the state of society of its origin

[10] See Theador Adodrno Commitment in Notes to Literature.

Bazinato. З праекту «Структурызацыя». 2013

Bazinato. From the «Structuration» project. 2013

Марына Рахлей

ПАКАЛЕНЬНЕ «ГАТУНАК SPECIAL»

Мы — асаблівыя. Называйце нас першым беларускім альбо апошнім савецкім пакаленьнем, але менавіта мы расьлі й станавіліся на ногі адначасова з краінай. У нас няма крыўдаў на «савок», а адказы на ўсе падлеткавыя quo vadis мы шукалі разам з новай дзяржавай. Беларускую мову зноўку прыдумалі для нас. І сёньня мы — новы беларускі наратыў.

Мы нарадзіліся ў 1980 (плюс-мінус тры гады?), калі Брэжнеў яшчэ варушыў брывамі, перабудова не пачалася, а камунізм працягваў здавацца ўсё бліжэйшым. Савецкі Саюз прыпаў на цудоўнае піянэрскае дзяцінства: мы хадзілі па малако для суседзяў-пэнсіянэраў, рыхтавалі канцэрты, малявалі насьценгазэты, у межах агульнашкольнага сацспаборніцтва зьбіралі макулатуру й мэталалом, у заклад вучылі на памяць «Меднага вершніка». Мы працавалі ў школьным музэі партызанскага супраціву, а раніцамі станавіліся перад школай на зарадку (пад «Modern Talking», дарэчы).

«Дзяніскавы апавяданьні» вучылі нас, што таемнае заўсёды стане відавочным, а брэмэнскія музыкі — што палацаў вабныя скляпеньні не заменяць ніколі свабоды. Нашыя савецкія аднагодкі — гэта бескарысьлівыя й кампанейскія піянэры Аліса Селязьнёва й браты Электронікі.

І ледзьве мы навучыліся чытаць і лічыць, як прыйшоў падлеткавы ўзрост, а зь ім — і развал велізарнай краіны, якая не пасьпела стаць нашай. Гэта выратавала нас ад палітэканоміі, палітінфармацыі й іншых формаў палітычнага замбаваньня. І, магчыма, мы сталі б самым савецкім пакаленьнем, якое настальгуе па дзяцінстве, дзе марозіва па 10 капеек, бібліятэка імя Клары Цэткін і стылёвыя шкляныя бутэлькі малака. Але па-беларуску загаварыў класны кіраўнік. Ягонае расейскае «чяму» рэзала вуха, але мова сама па сабе была вельмі арганічнай. Уроку гісторыі. Цяперашняму часу й асяродзьдзю. Мы прайшлі некалькі падручнікаў гісторыі за год: новыя кніжкі без адзінай карцінкі развальваліся ў руках, затое мы перажывалі ўсё, што ў хаосе нараджалася на нашых вачох.

А на вакацыях? Мы былі ў вёсцы, дзе бабуля зь дзядулем купілі домік, дзе былі сырадой, самаробнае масла, ледзяныя крынічныя рэчкі, а суседзі размаўлялі па-беларуску.

Гэта была нашая прышчэпка беларускасьцю. «Я другой такой страны не знаю» ператварылася ў «я нарадзіўся тут».

Потым, праўда, з краінай вельмі хутка здарыўся Лукашэнка. Але нашае пакаленьне для яго было ўжо страчана. Мы аб'ядноўваліся ў «зьвязы», хадзілі на канцэрты N.R.M. у парк Горкага, чыталі газэту «Имя», былі сябрамі студэнцкага прафсаюзу (тады яшчэ прафсаюзнага прафсаюзу, а не дзяржаўнага) і з аднакурсьнікамі зьбіраліся спачатку на Чарнобыльскі шлях, а потым — на піва. І асабістыя дзёньнікі вялі па-беларуску.

Нашыя малодшыя браты й сёстры, якія фактычна не засьпелі ні СССР, ні беларусізацыю, расьлі больш прагматычнымі — у краіне з магутнай вэртыкальлю, сацыяльнай дзяржавай і моцным душком савецкай настальгіі.

Для нашых бацькоў, праўда, усё было інакш. Савецкі Саюз быў іхнай непарушнай радзімай. Дзяцей яны нараджалі ва ўмовах, набліжаных да сацыялістычных, а гадаваць давялося на абломках імпэрыі. Мова? Нацыянальнай ідэяй сям'ю не накорміш. Першыя выбары прэзыдэнта? Ды й выбіраць няма з каго.

Нашыя бацькі, знаёмыя з пляжамі й турыстычнымі сьцежкамі саюзных рэспублік, вельмі хацелі, каб мы за іх убачылі сьвет. І размаўлялі зь ім на ягонай мове, мове Іўліна Во, Маркеса, Франсуазы Саган альбо Рэмарка. У свае дваццаць мы ехалі за мяжу начнымі аўтобусамі, каталіся па эўрапейскіх краінах аўтаспынам, спалі ў варэльні ў новых сяброў ці ў парках. І хай нашыя аповеды пра Беларусь былі ўсё больш гістарычнымі экскурсамі, нас паважалі за тое, як мы паважалі сваю радзіму, зь якой любоўю чыталі белыя вершы Тацяны Сапач і сьпявалі пра купалінку.

Памятаю, як польскі аўтобус на ўзыходзе сонца пад'ехаў да мяжы Вялікабрытаніі, і ў доўгай чарзе мая «чырванаскурая пашпарціна» (стары замежны пашпарт СССР) выклікала нездаровую цікавасьць. А мяне нічога не бянтэжыла, я была ў згодзе з усімі дэталямі гэтай сытуацыі: з сваім дзяцінствам у позьнесавецкай ідыліі (апошняй у школе зьняла піянэрскі гальштук: занадта быў колер прыгожы), з новай, маёй уласнай краінай, з узыходам сонца. You think you are something better? А я думаю, што размаўляю па-ангельску ня горш за вас.

Маё пакаленьне вярталася з Эўропы й Амэрыкі й бачыла нэасавецкую сыстэму Лукашэнкі інакш, менш фатальна. У рэшце рэшт, быцьцё вызначае сьвядомасьць. А мы бачылі Беларусь, а за ёю — сьвет бязь межаў і бар'ераў. Як кажа Толік у салаўёўскай «Чорнай ружы...», мы — вольныя людзі ў свабоднай краіне.

Вядома, ня ўсё было так бясхмарна й проста. Нялёгка знайсьці сябе, калі шчасьце — у душэўнай раўнавазе, якую ня вымераеш грашыма альбо статусам. Ды й жывеш у Беларусі, а яе як быццам няма. Твая рэальнасьць запаралеленая незразумеламу фантому. Піянэры засталіся, а прыкладаў няма. Быў усялякага кшталту эскапізм у сваю «свабодную краіну». Вельмі шмат музыкі, шмат кніг. Шмат алькаголю. І вельмі шмат алькаголю. Былі аднагодкі, якія паміралі ад перадозу, канчалі самагубствам, тыя, што пайшлі з жыцьця маладымі...

Мы — пакаленьне рамантыкаў. У сваёй большасьці мы ня беглі за доўгім рублём, а сыйшлі з галавой у тое, што любім. Так, не зрабілі кар'еры, ня кінулі паліць і не зьмянілі палітычны лад. Затое мы ў міры з сабой і сваім сумленьнем.

Менавіта таму мы — новы беларускі наратыў. Беларусы, але не партызаны й не маўчуны, хутчэй, цярпімыя, чым талерантныя. Мы адкажам на ганебны ўчынак, абаронім слабога й пастаім за тое, у што верым. Мы маем уласнае меркаваньне й ведаем сабе цану. Так, мы ня лезем у бойку, якую ня зможам выйграць, але ня будзем хадзіць строем і бяздумна выконваць загады.

Малодшыя браты й сёстры цягнуліся за намі, бралі прыклад з нас. Зьяжджалі, вучыліся, вярталіся ці нават не. Галоўнае, што сталі асобамі, людзьмі, якія думаюць, патрыётамі.

Можаце на нас разьлічваць — і ў эвалюцыі Беларусі, і ў рэвалюцыі. Мы — выдатны падмурак, аснова свабоднай краіны для вольных людзей. Надзейныя, адкрытыя, беларускія. Пакаленьне «гатунак special».

Алеся Жыткевіч. Свабода — выбар сумленьня. 2014
Alesia Žytkievič. Freedom is choice's freedom. 2014

Maryna Rakhlei

GENERATION «HATUNAK SPECIALNY»

We are really special. View us as the first Belarusian or the last Soviet generation, it was us who matured and found feet at the same time with the new-born country. We have no hard feelings for the Redlands, and looked for answers to all teenage quo vadis with the new government. Belarusian language was reinvented for us.

And today, we are a new Belarusian narrative.

We were born in 1980 (+/- three years?), when Brezhnev was still moving his eyebrows, Perestroika didn't yet begin, and communism was seemingly approaching. The Soviet Union was our blissful pioneer childhood: we did groceries for the retired neighbours, prepared concerts, pencilled school newspapers, competed in all-school challenges in picking up old paper and scrap metal, memorised Pushkin's «The Bronze Horseman» on a bet. We worked at a school museum on partisan resistance, and started our day with gymnastics in front of the school (with «Modern Talking» tunes, by the way).

Popular stories about little Deniska taught us that there is nothing kept secret that will not come to light, and together with a jazz cartoon about Bremen town musicians we sang that *«no arches of tempting palaces can substitute our freedom»*. Our Soviet counterpart was Alisa Seleznyova, a big-eyed pioneer from the future, and brother-robots, altruistic and matey.

Hardly had we learnt to read and count, adolescence broke out, together with the breaking apart of the big country, which didn't yet become ours. It saved us from all kinds of indoctrinating subjects such as political economy or political information. And, perhaps, we would be the most Soviet generation, nostalgic about young years with ice cream for 10 kopeks, libraries named after Clara Zetkin and stylish glass milk bottles. However, our history teacher switched to Belarusian. His Russian grated on the ear, but Belarusian language as such felt natural. In his class, in the new time and environment. We swallowed several history textbooks that year to adjust to the new programme; these books without a single picture were hastily printed and quickly fell apart, but we knew we experienced history being born in chaos before our eyes.

And on vacation? We were out of town where grandparents bought a cottage; here cows were milked, butter was homemade, rivers were ice cold, and neighbours spoke Belarusian.

This was our Belarusian vaccination. Instead of the popular Soviet song line in Russian *«I know of no other such country»* it was rock in Belarusian *«I was born here»*.

Very promptly, however, Lukashenka happened to Belarus. Our generation was already lost for him. We experienced life in a way that later became impossible: we founded our own organisations, went out to rock concerts in public parks, read quality press, joined student unions (real unions, not state controlled as they are now). With the fellow students we went to protests first, and then to grab a beer. And our private diaries were in Belarusian. Our younger brothers and sisters, who actually missed both the USSR and Belarusian renaissance, grew up more pragmatic — in a country with an omnipotent vertical of executive power, in the welfare state with a strong whiff of Soviet nostalgia.

And for our parents, however, it was all different. The Soviet Union was their infrangible motherland. They got kids in what they thought was socialism and had to raise them among the rubble of their empire. Belarusian? National idea can't feed your family. First presidential elections? **There is no one to our fancy anyway.** Our parents knew beaches and hiking trails of only the Soviet republics and wished for us to explore the rest of the world for them and speak its languages, the tongues of Evelyn Waugh, Marquez, Françoise Sagan and Remarque. At nineteen, we went abroad by night buses, hitchhiked through Western Europe, slept in the kitchen of new friends or in parks. Although our tales about Belarus were more historical overviews than contemporary, we were respected for the respect of our homeland, for the love with which we recited white verses in Belarusian and sang folk songs.

I remember as at sunrise a Polish bus arrived to the border of the United Kingdom, and my old Soviet, as poet Mayakovsky called it, red-skinned passport caused an unhealthy interest in that long international queue. I couldn't care less, I was at peace with all the details of this situation: my childhood in the late Soviet idyll (I was the last one at school to part with my bright red pioneer tie, the colour was too cool), my citizenship, my own country, the sunrise. *You think you are something better? And I think my English is as good as yours.*

My generation was returning from Europe and America and viewed the neo-Soviet system of Lukashenka differently, less fatalistic. After all, being determines consciousness, and we saw Belarus, and behind it a world without borders and limits. As Tolik says in one of the films of Vladimir Solovyev in mid-1980s: We are free people in a free country.

But not everything was so rosy and easy, of course. It is hard to define yourself when your happiness is in the balance of mind, which cannot be measured in money or status. Not to forget that the Belarus you live in doesn't really exist; your reality evolves simultaneously with an incomprehensible phantom. There was every kind of escapism into your own «free country». Through a lot of music, a lot of books. And a lot of alcohol. Like: a LOT of alcohol. There were peers to die from overdose, those who killed themselves; many passed away so young...

We are a generation of daydreamers.

Most of us aspired to no fame and no fortune, but devoted ourselves to things we love. Yes, we made no career, never gave up smoking and didn't change the political system. But we are at peace with ourselves and our conscience. That's why we are a truly new Belarusian narrative, a new breed. **Belarusians, who are not traditional «partisans»**; yes, we are composed, but rather tolerant that indulgent. We will respond to a dishonourable act, protect the weak and stand up for what we believe. We have our own opinion, and are aware of our worth. Right, we do not enter the fight that can't win, but we will not throng or mindlessly follow orders. Younger brothers and sisters followed in our footsteps, took our example. They left, they studied, came back or stayed away. The main thing is that they became individuals, free spirits, thinking people, patriots.

You can count us in for the evolution of Belarus and for the revolution. We are a great foundation, a solid basis for a free country for free people. Reliable, open, Belarusian. Generation of a special sort, «hatunak specialny».

Бісмарк. Антыглямурная фотасэсія. 2000-я

Bismark. Anti-glamour photo session. 2000s

Наталя Гарачая

ЭСТЭТЫЧНЫ РЭЖЫМ НОВАЙ ГЕНЭРАЦЫІ, альбо «КАЛІ ГАРА НЕ ІДЗЕ ДА МАГАМЭДА»

Працэс эстэтычнага засваеньня сьвету, які спасьцігаюць вачыма як органамі зроку, працэс, што на працягу тысячагодзьдзяў быў асноваю мастацкай творчасьці, сёньня згасае. Недарэчна называць цяперашняе арт-функцыянаваньне пластычным мастацтвам — яно ажыцьцяўляецца ў формах і сытуацыях, гранічна аддаленых ад першавытворных. Малады беларускі мастак, які знаходзіцца ў жорнах між структурай адукацыйнай ды выхаваўчай сыстэмы й крытэрамі сусьветнага падыходу да арт-працэсаў, вымушаны ўвесь час шукаць шляхі, каб ня скочвацца ў кампраміс і сьляпое падпарадкаваньне.

Сёньня мы разблытваем правал у часе: і вытворца, і спажывец прыгожага, і пасярэднік паміж імі ўступаюць у XXI стагодзьдзе, не паварыўшыся ў катлах культурных працэсаў, якія ішлі ў цывілізаваным сьвеце ў XX. Таму цяпер відавочны моцны нахіл у бок высьвятленьня стасункаў з мастацтвам мінулага. Эстэтычны рэжым новай генэрацыі, які фармуецца такім чынам, адрозьніваецца скразной пераемнасьцю: маладое мастацтва захоплівае ўсе магчымасьці й актуалізацыі гэтага пэрыяду, пазбаўляючы іх прычынна-выніковага ціску лінейнай гісторыі й пераводзячы ў рэжым «тут і цяпер» — гэткае рызыкоўнае падарожжа да праблемы — чорнай дзіркі, якая ўтрымлівае ўсе народжаныя й мажлівыя маладыя зоркі беларускай мастацкай сыстэмы.

Нельга сказаць, што Менск — у якасьці сталіцы й з улікам прывязаных праз гэта абавязкаў культурнага апірышча — **надае вялікую ўвагу адкрыцьцю новых талентаў**. Горад, на жаль, зусім не асацыюецца з мастацтвам, таму ў большасьці выпадкаў маладое пакаленьне мае ў сваім арсэнале навучаньне ў замежных мастацкіх установах. Але й сучасныя арт-практыкі для маладых таксама не знаходзяцца ў сфэры дзяржаўных выстаўных пляцовак і інстытуцыяў. З штогадовай пэрыядычнасьцю праходзіць «Маладзёвая выстава», арганізаваная аднайменнай сэкцыяй Саюзу мастакоў, у часопісе «Мастацтва» год таму зьявілася рубрыка «Пакаленьне NEXT» з аглядам пэрспэктыўных талентаў, а Музэй сучаснага мастацтва намагаецца прыўнесьці актыўнасьць праз выставы з мэтанакіравана маладзёвай спэцыфікай і адпаведным складам удзельнікаў. Усё гэта зь вялікім намаганьнем можна залічыць да справы падтрымкі маладога мастацкага пакаленьня. Важна адзначыць, што ў партфоліё майстра-пачаткоўца зазвычай ёсьць чатыры-пяць «Маладзёвых выставаў», якія разглядаюцца ім і куратарамі ня як здабытак, а як неабходны досьвед прыніжэньня, пройдзены ў студэнцкія часы хаця б для таго, каб адчуць сувязь, узаемаўплыў твору й прасторы, якой у тым жа Палацы Мастацтва багата.

Прыватныя або недзяржаўныя ініцыятывы па падтрымцы маладога пакаленьня арт-дзеячаў куды больш разнастайныя й плённыя: конкурсныя й адукацыйныя праграмы, спарадычныя выставы й акцыі. Ня першы год заяўляе пра сваю дзейнасьць праект «На шляху да сучаснага музэю», час ад часу становіцца агульным здабыткам плён шматлікіх мерапрыемстваў для маладых ды таленавітых у галерэі «Ў», даволі актыўнай пазыцыі прытрымліваюцца мастацкія факультэты ЭГУ (напрыклад, школа LitPro). Але найбольш цікавымі падаюцца індывідуальныя пачынаньні: факультатыўныя закрытыя лекцыі **«Рамонт. УНОВИС. За шырмай трактарнага заводу» Сяргея Шабохіна**, яго ж супраца з мэдыячасопісам 34mag.net, вынікам якой стаў дыск «Сучарт», а таксама ягоная самая сьвежая ініцыятыва — **ФАК (Факультэт Акадэмічнай Крытыкі)**. Усе гэтыя дзеі адно толькі сваім існаваньнем крытыкуюць дзяржаўны прэсінг, але таксама адметныя тым фактам, што сам Сяргей Шабохін, які дэманстратыўна кінуў вучобу ў Беларускай акадэміі мастацтваў, цяпер зьяўляецца адным з самых зацікаўленых змагароў за якасную адукацыю маладога пакаленьня творцаў.

> Можна з упэўненасьцю сказаць, што ў Менску пачынае зьяўляцца аўдыторыя, і мастак становіцца публічнай фігурай, аб’ектам увагі ня толькі замоўцаў або прафэсіяналаў, але й максымальна шырокага й адначасова хоць бы мінімальна падрыхтаванага гледача.

Да катэгорыі назіральнікаў можна залічыць і беларускага крытыка, бо з большасьці пунктаў гледжаньня ён так і застаецца толькі канстатататарам. Крытык у беларускіх рэаліях — гэта зусім не санітар лесу: тут маладыя мастакі зьнішчаюцца маўчаньнем крытыкі, а ня ўласна крытыкай. А што тычыцца шматгадовых наведвальнікаў разнастайных тутэйшых выставаў, праблема распазнаваньня першаснага й другаснага мастацтва па-ранейшаму вырашаецца імі пераважна на пачуцьцёвым узроўні: бескарысьлівы глядач разам з аптымістычнай патэнцыяй нясе ў сабе й пэсымістычную інэрцыю, ягоная ўпэўненасьць, што мастацтва належыць і павінна належаць яму, спараджае розныя формы «я не разумею сучарт». Але, як і закладзена ў партнэрскіх, узаемавыгадных і ўзаемапаважлівых зносінах, кожны бок павінен прайсьці насустрач другому сваю частку шляху, нават калі маладому майстры й давядзецца чакаць маруднага гледача на мяжы ці гуляцца ў «калі гара не ідзе да Магамэда».

Працэс успрыманьня мастацтва спажыўцом становіцца магчымым толькі пасьля таго, як уводзіцца адмысловая оптыка, што дазваляе ўбачыць «эстэтычны рэжым» прэзэнтацыі. Дзьве выставы **Яўгена Шадко**, якія адбыліся ў галерэі «Ў», адлюстроўваюць першыя крокі ў публічнасьць для маладога творцы й выбудоўваньне мовы рэпрэзэнтаваньня. Тое, што ў малой залі галерэі было ледзь заўважаным на міні-выставе «Ў асьляпляльна белых калідорах» (сакавік 2013, праграма «СТАРТ»), раскрылася нават няўзброенаму воку праз сытуацыю, абыграную ў праекце «Escape» (сакавік 2015, галоўная заля галерэі «Ў»). Паколькі першаю мастак спасьцігнуў менавіта прастору эстэтычнага рэжыму, у якой творы выяўляюцца (Яўген працаваў зь белымі аб’ектамі ў першым выпадку й белай, амаль цнатлівай, заляй — у другім, мэтанакіравана пазьбягаў шматграннай інфарматыўнасьці), то відавочна, што ўсе акцэнты малады майстра перанёс на канцэптуальную

тэрыторыю ўспрыманьня мастацтва. Складаныя ўзаемадачыненьні мастака з публікай Яўген Шадко канстатаваў і ў сваёй прамежкавай працы «Глядач і ёсьць забойцам» у 2013 годзе. Гэта была спроба выказаць абурэньне супраць спрошчанага трансфармаваньня твораў на свой лад вонкавым назіральнікам, што ніяк не выпраўляецца ўмяшаньнем арт-крытыкаў або неабходнай базавай адукацыяй, якую павінна была б арганізаваць дзяржава.

Пэрыяд, калі мастак «носіць» эпітэт «малады», даволі кароткі. У пэўнай ступені ён пазбаўляе творцу наўпроставай адказнасьці й дае даверу на пару гадоў наперад, якія мастак можа выкарыстаць пажаданым яму спосабам — запоўніць запамінальнымі хуліганскімі акцыямі ці пасьлядоўна прасоўваць адназначныя пазыцыі. Асноўная асаблівасьць гэтага пэрыяду — ягоны экспэрымэнтальны, свабодны фармат, адкрыты для пошукаў новага й для «няправільных» хадоў. Сёньня маладая мастачка **Аліна Швядкова**, удзельнік калектыўных праектаў і пленэраў, адмаўляецца ад запрашэньняў да выстаўнай дзейнасьці, зьвяртаючыся да права перанакіравацца й зьмяніць погляды, адшукаць нешта радыкальна новае ва ўласнай мастацкай мове. Але нельга не адзначыць, што яна ўжо не аднойчы зарэкамэндавала сябе як творцу з тонкім адчуваньнем і ўменьнем прапрацоўваць неадназначныя тэмы. На выставе «SORAM», арганізаванай разам з студэнтамі-паплечнікамі ў 2013 годзе, Аліна выказала сваё бачаньне хісткай сытуацыі ў справе раскрыцьця патэнцыялу маладога мастака. Садовыя ржавыя нажніцы, падвешаныя над бялюткімі палотнамі — помнікамі ненапісаным творам, нясуць адназначны сымбалізм навіслай пагрозы й пэрманэнтнага адчуваньня далікатнасьці й хісткасьці свайго выбару быць мастаком. Гэты выбар Аліне давядзецца даказваць ня толькі сабе, але й свайму асяродзьдзю, цікаўнаму гледачу й нават усёй арт-супольнасьці.

Праз ініцыяцыю спадчыннай экспрэсіяністкай школы знайшоў свой шлях ад фатаграфіі да жывапісу малады мастак з Смаргоні **Анро (Андрэй Рогач)**. Зь іншага боку, радыкальна зьмяніўшы кірунак сваёй дзейнасьці, ён прадэманстраваў даволі актыўную мастацкую пазыцыю, за два гады стаўшы ўдзельнікам каля шасьці выставаў, што нямала для пачаткоўца. Праектам «LOST», над якім Анро працаваў амаль два гады, мастак пабудаваў сувязь між фотафіксаваньнем аблічча й утварэньнем самой тканіны чалавечай натуры, вольнай ад стэрэатыпных характарыстык, раскрыць якую магчыма толькі моваю мастацтва.

Відаць, ці ня самым самастойным маладым мастаком краіны можна назваць Bazinato, які не трывае ніякага ўмяшаньня ў сваю творчасьць і грэбуе правіламі куратарскай супрацы. Таму — пры ўдзеле ў шматлікіх групавых выставах — уласны праект на менскай пляцоўцы мастак правёў упершыню ў 2014-м і зрэжысаваў свой «акт у трох дзеях» выключна паводле сваіх правілаў. Ня трэба нават і казаць, што тлумачыць сваю дзейнасьць гледачу **Bazinato** ніколі ня меў патрэбы, аднак атракцыйнасьць кожнай ягонай акцыі не пакідае сумневу, што яны ўспрымаюцца аўдыторыяй даволі прыхільна й рэзанансна.

Калі мы ставім пытаньне пра аўтаномнасьць мастака ў краіне, мы вымушаныя скіроўвацца да сфэраў, што адказваюць за незалежнасьць тэрыторыі, на якой знаходзяцца мастацкія інстытуцыі, за цікаўнасьць магчымых пакупнікоў, эстэтычныя прыярытэты, а таксама крытэры запісу мастацкіх падзеяў у архіў. Усе гэтыя сэгмэнты павінны праяўляцца ў межах дзяржаўнай культурнай палітыкі. У праекце «Хатні палац» (адзін з выстаўных праектаў праграмы «Рэпліка», галерэя сучаснага мастацтва «Ў») мае месца рызыкоўны, але плённы зварот да самога панятку ўлады й да пытаньня яе цэнтралізацыі. Дзеля гэтых мэтаў мастак **Уладзімер Грамовіч** адмовіўся ад схемы супрацыву, маючы на ўвазе, што яна — праз імітацыю рэальнай праблемы — ня здольная адлюстраваць сапраўдныя супярэчнасьці паміж сеткай інстытуцыяў і чалавекам. Уладзімер склаў формулу суадносінаў «пустых» урадавых палацаў, якія дамінуюць праз памеры й маналітнасьць, і бясконцага арнамэнту спальных раёнаў, аднолькавых ува ўсе часы ў любым больш-менш буйным горадзе краіны. Злучальным зьвяном стаўся залаты мэтар бруканкі як сымбаль штучнага дабрабыту, даступнага кожнаму. Праз такую імітацыю зладжанасьці, быццам бы непарушнага ўзаемаўплыву Ўладзь закрануў пытаньне рамак, за якія складана выйсьці, не пахіснуўшы прывід сыстэмы, што нібыта працуе.

Юра Шуст у сваім пэрсанальным праекце «Рэквіем па Новым годзе» разглядаў прынцып паўтору як каляндарнай сеткі, трыюмфам якога на постсавецкай прасторы становіцца сьвяткаваньне Новага году, што, у сваю чаргу, ёсьць вяршыняю прышчэпленай нам культурнай дысцыпліны й структураванасьці ладу жыцьця. Мы жадаем уявіць сьвет, у якім няма месца сыстэмнаму, палітычнаму страху, імкнемся да сукупнасьці культурных і сацыяльных каштоўнасьцяў, адрозных ад тых, што бачым вакол сябе: ад тых, якія аддаюць перавагу калектыўным чалавечым памкненьням, а не асабістаму або нацыянальнаму дабрабыту. Сьвяткаваньне нашай свабоды мастак пахаваў пад мармуровым надмагільлем, падкрэсьліўшы тым самым, што ўяўны лібэралізм — усяго толькі назва сумесі фаталізму й кампрамісу.

«Самакантроль» **Аляксея Талстова,** праект, зладжаны на пляцоўцы галерэі сучаснага мастацтва «Ў» у кастрычніку 2013 году, адказаў на пытаньне пра наяўнасьць у беларускім маладым фронце творцаў, якія сучасна думаюць, гатовыя разважаць на глябальныя тэмы й пры гэтым не саромеюцца выказвацца плястычнай (ці, шырэй, — візуальнай) мовай і не адчуваюць патрэбы зьмяніць прыроду сваёй прафэсіі — імкнуцца толькі пашырыць традыцыйныя ўяўленьні пра ейныя задачы й магчымасьці. Гэта азначае зьяўленьне ў прафэсіі прадстаўнікоў эвалюцыйнай, а не рэвалюцыйнай сьвядомасьці.

Той жа эвалюцыйны шлях разьвіцьця моваў фэмінізму беларускага «крою» прыкметны ў пабудове экспазыцыі **Алесі Жыткевіч** на калектыўнай выставе «SORAM» і, зусім відавочна, у інтэрфэйсах невялікіх прэзэнтацыяў творчасьці мастачкі, якія суправаджалі праекты ў галерэі «Ў» ці ў выстаўнай прасторы «ЦЭХ». Оптыка й мова Алесі ўлучаюць у сябе рэпрэзэнтацыю сацыяльнага, палітычнага, ідэалягічнага лякальнага кантэксту раскрыцьця базавых фэміністычных тэзысаў. Такім чынам яна фармуе нейкую буфэрную зону рэпрэзэнтацыі мастацтва, зону між ідэяй і жыцьцём, адаптуе актуальную тэматыку для ленаватага гледача й для дзяржавы, якая стаіць на пазыцыях неўмяшаньня й ігнараваньня праблемаў, выносячы іх за мяжу сваёй адказнасьці й уласна за фізычную мяжу краіны.

Маладое пакаленьне творцаў у нераўназначнай ступені падзялілася: 80–90 адсоткаў складаюць стваральнікі кіч-салённага мастацтва, а нешматлікая рэшта, частку зь якой я паспрабавала акрэсьліць у гэтым артыкуле, сьвядома выбірае актуальнасьць. І, думаецца, такі падзел адбываецца ня толькі з прычыны рэцэптурнага характару

праектаў і стратэгіяў (як быццам яны ўсе ўзятыя з адной кулінарнай кнігі падгляданьня за сусьветнымі тэндэнцыямі). Можа, прычына яшчэ й у тым, што ў атмасфэры няма рызыкі: здаецца, выклік ёсьць, а гатоўнасьці прайграць — няма. А як можна сказаць яшчэ не сказанае, не рызыкуючы вымавіць «ня тое», раскрыцца, атрымаць за гэта па галаве?

Нягледзячы на тое, што тут апісаны збольшага сумны бок утварэньня маладой генэрацыі, — гэта карціна рэальнага ўнёску ў беларускае мастацтва.

Так, сапраўды, талент не прап'еш, рукапісы не гараць, а малады парастак праб'ецца й праз слой асфальту. Але канстатацыя й агучваньне праблемы калі ня стануць першым крокам для асабістага асэнсаваньня, то, можа, хаця б зьменшаць колькасьць пытаньняў пра маладую шпану, што павінна сьцерці з твару зямлі папярэднія пакаленьні, занесьці іх у сьпісы музэйных пінакатэкаў і ў артыкулы з школьных падручнікаў. Толькі праз сумесны культурны досьвед мы здольныя спазнаць сябе, сваю зьменлівую ідэнтычнасьць. Здаровы сэнс супольнасьці пакаленьняў ствараецца калектыўнымі намаганьнямі. Аднак паўстае пытаньне, падказанае нашым палітычным адчаем: ці зможам мы агучыць жаданьні, што ня маюць голасу пры сёньняшнім ладзе? Мне хочацца верыць, што зможам. Для гэтага трэба прыгледзецца да новых мадэляў культурных і сацыяльных паводзінаў, асабліва да іх існаваньня ў публічнай сфэры, адным зь нешматлікіх ацалелых элемэнтаў якой, магчыма, зьяўляюцца мастацтва й ягоныя інстытуцыі, падсілкаваныя несупыннай плыньню новых герояў.

Анро (Андрэй Рогач; нар. у 1989)

Скончыў вучэльню імя Красіна ў Маскве, займаўся мастацкай фатаграфіяй да 2013 году. Удзельнік групавых выставаў. Жыве й працуе ў Смаргоні (Беларусь).

Bazinato (Ігар Стахіевіч; нар. у 1984)

Навучаўся ў Беларускім дзяржаўным пэдагагічным унівэрсытэце імя Максіма Танка й Эўрапейскім Гуманітарным Унівэрсытэце. Жыве й працуе ў Маладзечне. Пэрсанальны праект «BAZINATO» (2014, Галерэя сучаснага мастацтва «Ў», Менск).

Уладзімер Грамовіч (нар. у 1989)

Скончыў Гімназію-коледж імя І. Ахрэмчыка. Працягвае навучаньне ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў (Менск). Удзельнік групавых выставаў.

Алеся Жыткевіч (нар. у 1990)

Адукацыю атрымала ў гімназіі-коледжы мастацтваў імя І. Ахрэмчыка (Менск). Зьяўляецца студэнткай Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Удзельніца калектыўных выставаў.

Аляксей Талстоў (нар. у 1984)

Жыве й працуе ў Менску. Ня мае мастацкай адукацыі. Пэрсанальны праект «Самакантроль» (2013, Галерэя сучаснага мастацтва «Ў», Менск).

Яўген Шадко (нар. у 1987)

Навучаўся ў вучэльні імя А. Глебава (Менск, Беларусь), ва Ўнівэрсытэце імя Мікалая Капэрніка (Торунь, Польшча). Пэрсанальны праект «Escape» (2015, Галерэя сучаснага мастацтва «Ў», Менск). Жыве й працуе ў Барысаве (Беларусь).

Аліна Швядкова (нар. у 1989)

Мастацкую адукацыю атрымала ў гімназіі-коледжы мастацтваў імя І. Ахрэмчыка. Працягвае навучаньне ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў на факультэце манумэнтальна-дэкаратыўнага мастацтва. Удзельніца групавых выставаў.

Юра Шуст (нар. у 1983)

Адукацыю атрымаў у ЭГУ (Вільнюс, Літва), Каралеўскай акадэміі прыгожых мастацтваў (Гент, Бэльгія). Пэрсанальны праект «Рэквіем па Новым годзе» (2014, Галерэя сучаснага мастацтва «Ў», Менск). Цяпер жыве ў Брусэлі й працуе ў Генце (Бэльгія).

Аліна Швядкова. З інсталяцыі «Могілкі». Праект «Replika». 2014
Alina Šviadkova. Cemetery, installation. «Replika» project. 2014

Анро. Згублены. Палатно, алей. 2013
Anro. Lost. Oil on canvas. 2013

Natalla Haračaja

THE NEW GENERATION'S AESTHETIC REGIME, OR If the Mountain Won't Come to Mohammed

The process of the world's aesthetic assimilation, which for thousands of years has been evolving as the basis of artistic creation through one's sight as a sense and through one's eyes as human organs nowadays is disappearing. It is absurd to call the current art functioning as plastic art — it is carried out in the forms and situations very far from being primary. Young Belarusian artists who find themselves stuck between the structure of educational and training systems and the criteria that characterize the global approach to art processes have to be in a constant search for the options that would prevent them from falling into a compromise and blind obedience.

Today we unravel a gap in time: beauty producers and consumers, as well as their mediator, enter the XXI century without going through the mill of cultural processes that took place in the civilized world of the previous century. Thus, a strong bias towards clarification of the relationship with the art of the past is obvious now. The aesthetic mode of the new generation, which is formed in such a way, is marked with a clear succession: the young art grasps every opportunity to actualize this period, depriving it of the pressure of the cause-effect linear history and switching into the «here and now» mode — a sort of a risky journey towards the problem — a black hole which contains all the possible young stars of the Belarusian art system, those which have already appeared and might come up in future.

One cannot say that Minsk as the capital and consequently as a place which bears obligations of being a cultural stronghold, **pays great attention to the discovery of new talents**. Unfortunately, the city is not synonymous with art, therefore, in most cases, the younger generation has at its disposal studies at art institutions abroad. But contemporary art practices for the youth do not lie in the sphere of public exhibition venues and institutions, either. *Youth Exhibition* organized by the eponymous section of the Artists' Union is annually held, a year ago the Belarusian magazine «Mastactva» («Art») launched a section «Generation NEXT» featuring reviews of promising talents, and the Museum of Modern Fine Art tries to formulate its strategy through the organization of youth-specific exhibitions and the invitation of young participants. All these manipulations can loosely be considered as supporting the young artistic generation. It is important to note that the emerging artist's portfolio usually enlists four or five of such *Youth Exhibitions*, which are seen both by them and by curators not as an accomplishment but as a necessary experience of torture and humiliation artists have gone through when being students at least in order to feel the relationship and mutual impact a work of art and space have, especially taking into account how extremely rich in space the Palace of Arts is.

Private or non-governmental initiative is much more diverse and fruitful in granting support to the young generation of art-makers — there are competitive and educational programs, sporadic exhibitions and actions. It is not for the first time that the project «Towards a Modern Museum» has been active in this regard, numerous enterprises for the young and talented initiated by Ў Gallery of Contemporary Art sometimes bring results, a fairly active position has been characteristic of the Art Department of the EHU (for example, LitPro school). But individual initiatives seem to present the highest interest: Sergey Shabohin's optional lectures **«Repair. Unovis. Behind the Tractor Plant Screen»,** Sergey's cooperation with 34mag.net media magazine, which resulted in the appearance of Suchart CD, as well as his most recent initiative **FAC (the Faculty of Academic Criticism)**. All these actions only through their mere existence criticize the governmental pressure, but at the same time they present a certain interest by the fact that Sergey Shabohin who demonstratively abandoned his studies at the Belarusian Academy of Arts, is currently one of the most committed fighters for the quality of education of the young generation of artists.

> One can clearly note that the audience starts to appear in Minsk, too, and the artist becomes a public figure, the focus of attention of not only customers or professionals, but also of the widest and at least minimally prepared public.

Belarusian critics can also be placed into the category of observers, because in most cases they still remain only those who merely state facts. A critic in the Belarusian reality is not «a forest purger» at all: here young artists are destroyed by the critics' silence, not by the actual criticism. As for the perennial visitors of a variety of local shows, the problem of distinguishing real art from second hand replicas is still solved by them mainly at the sensory level — disinterested spectators together with their optimistic potential carry a pessimistic inertia: their belief that art belongs and must belong to them gives rise to various forms of *«I do not understand contemporary art»* statements. But, as partnership, mutually beneficial and mutually respectful relationships imply, each side has to step towards the other one, even if the young artist will have to wait for the slow spectator at the border or play the game of *«if the mountain will not come to Mohammed»*.

The process of art perception by the spectator becomes possible only after the introduction of special optics that would allow him/her to see its «aesthetic regime» of presentation. **Jaŭhien Šadko**'s (Jauhien Shadko) two exhibitions that took place at the Gallery Ў represent the young artist's first steps towards publicity and the formation of representation language. His mini-exhibition *In Dazzling White Corridors* (START program, March, 2013), hardly noticed in a small gallery hall, was revealed to the naked eye through the project Escape (Gallery Ў, March, 2015). Since the artist was first working with the space of aesthetic regime in which the works were shown (in the first case Jaŭhien made use of white objects and white, almost virginal, room, whereas in the second show he deliberately avoided the multi-faceted informativeness), it is obvious that the young artist put all the emphasis on the conceptual territory of art. Jaŭhien Šadko revealed complex relations between the artist and the audience in his interim work *The Viewer is the Killer* in 2013. It was an attempt to express his outrage against a simplified subjective transformation of works made by outside observers that in no way is corrected through the interference of art critics or the necessary basic education, which should have been provided by the state.

The period when the artist is defined as «young» is quite short. To a certain extent, it deprives the artist from direct responsibility and gives him/her unconditioned trust a couple of years ahead, which can be used in any way (s)he likes — through memorable hooligan actions or through consistent putting forward of one's firm positions. The main feature that characterizes this period is its experimental, free format, openness to the search for the new as well as for «wrong» movements. Today, the young artist **Alina Šviadkova** (Alina Shviadkova), a participant of collective projects and plain airs, refuses invitations to take part in exhibition activities, referring to the right to redirect and change her views, to find something radically new in her own artistic language. But it should be noted that not once she has stepped forward as a creator with a fine feeling and skill to work through ambiguous issues. At the exhibition SORAM, organized together with like-minded students in 2013, Alina spoke about her feeling of shaky situation in revealing the young artist's potential — rusty garden shears hanging above the snow-white paintings that stood for the monuments to unmade works of art, had a clearly distinctive symbolism of the impending threat and a permanent feeling of delicate and hesitant nature of one's choice of becoming an artist. This choice will have to be proved not only to herself, but to her environment, to curious spectators and even to the whole art community.

Anro (Andrej Rohač), a young artist from Smarhoń, found his way from photography to painting through the initiation of native expressionist school. On the other hand, having radically changed the direction of his activities, he has shown a fairly active artistic position, in the course of two years becoming a participant of about six exhibitions — the number being quite big for an emerging artist. In his project LOST, which Anro had been working with for nearly two years, the artist builds a connection between the photographic documentation of one's appearance and the creation of the very fabric of human nature, free from stereotypical characteristics, which only the language of art can verbalize.

BAZINATO can boast being close to the country's most independent young artist, who does not tolerate interference and ignores the rules of curatorial collaboration. Therefore, having participated in numerous group exhibitions, the artist showed his own project on a Minsk site for the first time in 2014. His «performance in three acts» was staged exclusively according to his own rules. One should not even mention that BAZINATO has never thought of explaining his activities to viewers, although the attractiveness of every performance of his leaves no doubt in terms of their being perceived in a rather active and thought-provoking way by the public.

If we raise a question about the artist's autonomy in the country, we have to turn towards the areas responsible for the independence of the territory where art institutions are located, as well as towards possible buyers' curiosity, aesthetic priorities and the criterion for recording of artistic events into the archive. All these segments have to appear within the state cultural policy and its priorities. In the project *Home Palace* (one of the projects exhibited within the program Replica at Ў Gallery of Contemporary Art) a risky but fruitful appeal to the very concept of power and the question of its centralization takes place. For this purpose the artist **Uladzimir Hramovič** (Uladzimir Hramovich) refused the scheme of resistance, bearing in mind that through the imitation of the real problem it is will not be possible to reflect the actual contradiction between the network of institutions and people. He coined a formula of the relations between «empty» governmental palaces that dominate in size and solidity and the endless ornament of residential sleeping quarters, at all times identical in any more or less big city in the country. The golden meter of pavement became a linking element seen as a symbol of the artificial prosperity available to everyone. Through this simulation of coherence, a seemingly unshakable mutual influence, Uladzimir voiced the question of limits one cannot go beyond without disturbing the ghost of the governing system.

In his personal project *Requiem for the New Year* **Jura Shust** considered the calendar's principle of repetition with the celebration of the New Year as its triumph at the territory of the former Soviet Union, which in its turn has become the peak of cultural discipline and lifestyle structure inculcated on us. We want to imagine the world where there is no space for systematic political terror, we are committed to the aggregate of cultural and social values, different from those we see around — those which give preference to collective human aspirations rather than personal or national well-being. The artist buried the celebration of our freedom under a marble gravestone, thus underlining that the current liberalism is just a name given to the mixture of fatalism and compromise. **Aliaxey Talstou**'s *Self-control* is a project set at the site of Ў Gallery of Contemporary Art in October 2013 where the artist answered the question about the presence of modern-minded artists who are willing to speak on global issues and not to hesitate to use plastic (or putting it in wider terms — «visual») language and have no need to change the nature of their profession — only seeking to extend traditional ideas about its challenges and opportunities at the arena of Belarusian youth front. This means the appearance of the representatives of evolutionary, not revolutionary consciousness within the given profession.

The same evolutionary path of development of the Belarusian language of feminism is visible in the construction of **Alesia Žytkievič**'s exposition at the collective exhibition SORAM. Also it is obvious in the interfaces of smaller presentations of the artist's creative works which accompanied various projects at the Gallery Ў or at CECH exhibition space. Alesia's optics and language include the representation of social, political and ideological local contexts of articulation of basic feminist theses. Thus, she forms a kind of buffer zone of art representation, the area between the idea and life, she adapts topical themes for the lazy viewer and for the state, which stands for non-interference and ignoring the problems, bringing them beyond its responsibility as well as beyond the proper physical borders of the country.

The younger generation of artists in the inadequate ratio got split between 80-90% of those who create kitsch-salon art and a much smaller number who consciously prefer topical issues. In this article I have tried to outline the latter group. And I think this division occurs not only due to the prescription nature of the projects and strategies (as if they all have been taken from a world trends voyeuristic cookbook). Maybe it also happens because the atmosphere lacks risk: there seems to be a challenge, but there is no readiness to lose. And how else can one say what has not been said yet, without risking to pronounce «the wrong stuff», to reveal oneself, to be punished for this?

Despite the fact that here a largely sad side of the young generation's formation has been described — this is a picture of the current contribution to the consequences of the Belarusian art.

Indeed, talent is stronger than booze, manuscripts do not burn, and a young sprout will break through the layer of asphalt. But stating and articulating the problem, even without claiming it to be the first step in one's personal reflection, at least will be able to reduce the number of questions about the young punks who are responsible for obliterating the previous generations, putting them into the lists of museum pinacotecas and schoolbooks articles. It is only through common cultural experience that we are able to know ourselves, our changing identity. The common sense of generations' community is created by the collective efforts. However, the question raises prompted by our political despair, whether we will be able to speak up our wishes which possess no voice in the existing system. I want to believe that we will. To do this we need to give a closer look at new models of cultural and social behavior, especially at their existence in the public sphere, where art and its institutions strengthened by the endless range of new heroes probably still represent one of the few remaining elements.

Jaŭhien Šadko (1987) studied at A.K. Hlebaŭ College (Minsk, Belarus), at Nicolaus Copernicus University (Torun, Poland). He is the author of Escape personal project (2015, Ў Gallery of Contemporary Art, Minsk, Belarus). The artist lives and works in Barysaŭ, Belarus.

Alina Šviadkova (1989) received her art education at I.V. Achremčyk Art Gymnasium-College. She currently continues her studies at the Belarusian State Academy of Arts at the Faculty of Monumental and Decorative Art. She takes part in collective exhibitions.

Anro (Andrej Rohač) (1989) finished Krasina College in Moscow, Russia. Till 2013 he had been involved in art photography. Anro takes part in collective exhibitions, He currently lives and works in Smarhoń, Belarus.

BAZINATO (Ihar Stachijevič) (1984) studied at Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University and at the European Humanitarian University (Vilnius, Lithuania). Now he lives and works in Maladziečna. He is the author of BAZINATO personal project (2014, Ў Gallery of Contemporary Art, Minsk, Belarus).

Uladzimir Hramovič (1989) received his education at I.V. Achremčyk Art Gymnasium-College. Now he studies at the Belarusian State Academy of Arts (Minsk). He takes part in collective exhibitions.

Jura Shust (1983) got his education at the European Humanitarian University (Vilnius, Lithuania), the Royal Academy of Fine Arts (Ghent, Belgium). He is the author of Requiem for the New Year personal project (2014, Ў Gallery of Contemporary Art, Minsk, Belarus). He currently lives in Brussels and works in Ghent, Belgium.

Aliaxey Talstou (1984) lives and works in Minsk, Belarus. He does not have a formal art education. He is the author of Self-control personal project (2013, Ў Gallery of Contemporary Art, Minsk, Belarus).

Alesia Žytkievič (1990) received her education at I.V. Achremčyk Art Gymnasium-College. Now she studies at the Belarusian State Academy of Arts (Minsk). She takes part in collective exhibitions.

Аляксей Навумчык. У Менск (Менск малады)

Aliaksiej Navumčyk (Alexey Naumchik). Y Minsk (Young Minsk)

янка

РЫЖИК
дождь смоет
краску,
но мою любовь
к тебе...
НИКОГДА!!!
12.08.09г.

LOOKBOOK ПА-БЕЛАРУСКУ

Вольга Бубіч

Пытаньне пра існаваньне брэнду **«маладая беларуская фатаграфія»** ўяўляе сабой больш, чым проста цікавую тэму для развагаў. У нашых геаграфічных суседзяў з «паўночнай сталіцы», напрыклад, аналягічны тэрмін — «маладая расейская фатаграфія» — цесна зьвязаны зь дзейнасьцю інфармацыйнага цэнтру-бюро «ФотаДэпартамэнт» і непасрэдна з працаю куратаркі, выкладчыцы й крытыка Надзі Шараметавай, якая адыгрывае ключавую ролю ў сфэры, што акрэсьліваецца такімі эпітэтамі, як ***фатаграфія «развáжальная», «складаная для ўспрыманьня», «канцэптуальная»***. У нашай жа краіне пад катэгорыю «маладая беларуская фатаграфія» пакуль з поўнай упэўненасьцю падпадаюць у літаральным сэнсе «маладыя» й «беларускія». Яшчэ адным відавочным крытэрам зьяўляецца тэматычны кампанэнт фатаграфіі — сытуацыя, калі малады фатограф робіць асноўнай сваёю задачай фіксацыю штодзённасьці сваіх аднагодак.

У гэтым рэчышчы ў беларускай фатаграфіі адразу ўзгадваецца імя **Аляксея Навумчыка**, чые праекты пра сталічную моладзь у апошнія гады былі паказаныя на некалькіх выставах, у тым ліку міжнародных. Экспазыцыя **«Мы ніколі ня станем старэйшымі»** падарожнічала па Нямеччыне ў межах праекту «BY NOW» (галерэі «ifa» ў Бэрліне й Штутгарце). Праект **«У Менск (Менск малады)»** быў прадстаўлены на выставе «Працэс», арганізаванай у 2013 годзе па выніках першага адукацыйнага курсу па фотажурналістыцы (ЦЭХ, Менск), а таксама ўвайшоў у экспазыцыю беларускага праекту «Прадчуваньне вайны» (Чэскі культурны цэнтар, Бэрлін, кастрычнік 2014). З нагоды абодвух праектаў пра аўтара неаднаразова пісалі ў беларускіх СМІ, спэцыялізаваных мастацкіх выданьнях (часопіс «Мастацтва», фотапартал ZНЯТА), але глыбокага візуальнага аналізу на першы погляд простых «хатніх» здымкаў зроблена не было. Аднак менавіта больш уважлівае асэнсаваньне праектаў Аляксея Навумчыка нечакана раскрывае ўнутраныя пласты сувязяў, разблытваньне якіх дазваляе рабіць высновы пра каштоўнасьці сучаснай генэрацыі менчукоў, імклівыя працэсы глябалізацыі й тыя складанасьці, што ўзьнікаюць у моладзі, калі яна спрабуе ўпісацца ў гэтыя працэсы, адначасова пры гэтым захоўваючы бязбольныя для сябе тэмпы.

МАЛАДОСЬЦЬ: ФОРМА Й ЗЬМЕСТ

Тэма штодзённасьці, інтымнага, прыватнага жыцьця звычайных людзей ужо даўно не навінка ў сучаснай арт- і дакумэнтальнай фатаграфіі. Своеасаблівая рэвалюцыя, якая пазначыла пераход ад «наўпроставай» фіксацыі сямейных, абумоўленых сацыяльнымі й культурнымі рытуаламі рэаліяў, зьвязваецца зь імем Нан Голдзін. На пачатку 1990-х ейныя працы, якія распавядаюць пра жыцьцё людзей яе асяродку, ня толькі зрабілі непасрэдны й відавочны ўплыў на мэтад і зьмест «хатняй» фатаграфіі, але й сфармавалі новыя стандарты гэтага жанру.

Тэхнічныя й кампазыцыйныя асаблівасьці сэрыяў Голдзін быццам бы імітуюць натуральны для чалавека неўпарадкаваны спосаб успрыманьня рэальнасьці. Падача з наўмыснай дэманстрацыяй фармальных памылак, «*выпадковасьцяў*» нібыта імітуе працы непрафэсіянала. Але менавіта праз іх Голдзін трансьлюе прыватны досьвед, сыгналізуе пра блізкасьць узаемадачыненьняў паміж фатографам і тым, каго ён ці яна здымае. Ейным фатаграфіям дазволена быць ня ў фокусе, яны размытыя, недакладныя, людзі ў кадры могуць быць зьнятыя ў нечаканы для іх момант, засьпетымі за дзеяньнямі ці за праявай эмоцыяў, фіксаваць якія ў хатняй здымцы раней было проста непрымальна. Замест прыхарошанай эстэтыкі знарочыста правільных і чыстых сямейных кадраў гледачу дэманструюць эмацыйны вывар жыцьця блізкіх Нан людзей: іхныя смутак, сваркі, хваробы альбо згубныя прыхільнасьці. У фокусе працаў таксама апынаецца падкрэсьленая не-падзейнасьць амэрыканскай штодзённасьці: сон, тэлефонныя размовы, паездкі на машыне, нуда ці маўчаньне.

Да сэрыяў Аляксея Навумчыка «Мы ніколі ня станем старэйшымі» й «У Менск (Менск малады)» можна з поўнай упэўненасьцю выкарыстаць тыя ж азначэньні. У цэнтры фотацыклю, абранага нямецкімі куратарамі для праекту «BY NOW», — прыватныя эмоцыі й натуральны стан сумневаў, трывог і страхаў людзей, народжаных у Беларусі ў 1980-я, якія так і не пасталелі ў 2000-я. «Менск малады» фармальна працягвае дасьледаваньне тэмы каштоўнасьцяў маладых менчукоў зь візуальным зьмяшчэньнем акцэнтаў на пытаньні складанасьцяў самавызначэньня новага пакаленьня ва ўмовах імклівай трансфармацыі грамадзтва.

Канстатуючы адсутнасьць эмацыйнага сугучча з сучаснымі дакумэнтальнымі праектамі пра

Аляксей Навумчык. У Менск (Менск малады)
Aliaksiej Navumcyk (Alexey Naumchik). Y Minsk (Young Minsk)

Беларусь, Аляксей самастойна пачынае пошукі ўсьвядомленых счэпак з рэальнасьцю ў сьвеце, які яго атачае. У камэнтары да сэрыі «Мы ніколі ня станем старэйшымі» ён тлумачыць: ***«Адлюстраваньне краіны праз прызму такіх клішэ, як дыктатура ўлады, савецкае мінулае, закрытасьць дзяржавы, стварае карціну, зь якой мне цяжка сябе ідэнтыфікаваць. Я назіраю, як у апошні час зьмяняюцца маё асяродзьдзе й горад, у якім мы жывем. [...] На старым ляндшафце сталі прарастаць новыя будынкі, зрушылася зь мёртвай кропкі культурнае жыцьцё сталіцы, горад пачаў напаўняцца рухамі. Пры ўсіх гэтых зьнешніх зьменах у маім героі, выключаным з сытуацыі створаных сыстэмай стэрэатыпаў, я адчуваю тое схаванае, няўлоўнае пачуцьцё тугі й трывогі, адсутнасьць выразных арыентыраў на будучыню»*** (Аўтарскае апісаньне праекту).

Да мэтадаў здымкі абедзьвюх сэрыяў Аляксея Навумчыка можна з упэўненасьцю выкарыстаць такія вызначэньні, як «суб'ектыўны» й «дзёрзкі». У «Менску маладым» тэхнічная нядбайнасьць даводзіцца да максымуму, перадаючы агульны тон нігілістычнага настрою, згубленасьці, нават балючай спустошанасьці маладых людзей, якія атачаюць фатографа. Здаецца, што новае пакаленьне маладых менчукоў — выпадковыя пэрсанажы «Менску маладога» — знаходзіцца ў бесьперапынным хаатычным канвульсіўным руху. Яны паляць, танчаць, тусуюцца, б'юцца, падаюць, сьмеючыся, спрабуюць зноў узьняцца. Сьпяшаючыся жыць, яны ігнаруюць пошук адказаў на галоўныя пытаньні, забываюцца на неабходнасьць усьвядомленасьці сваіх дзеяньняў. Хоць, мажліва, пастаноўка пытаньня «навошта?» й не павінна быць зьвязаная з паняткам «маладосьці»?

А назіраньням самага фатографа ў большай ступені ўласьцівая псэўдаэмпатыя, чым жаданьне сапраўды зразумець (прыняць?) новую генэрацыю, якая заняла месца ягонага ўласнага «пакаленьня Ікс»?

БЕЛАРУСКІ LOOK

Праект Аляксея Навумчыка «Ў Менск (Менск малады)» у фармаце першай прэзэнтацыі менскаму гледачу быў пададзены ў трох гарызантальна разьмешчаных адна над адной сэрыях, якія пасьлядоўна раскрываюць тры сэнсавыя блёкі. Фатограф умоўна назваў іх «LOOK», «Маладосьць» і «Горад». Калі пра зьмест другой і трэцяй групы

можна здагадацца з назваў, то сэкцыя «LOOK» вартая больш пільнай увагі.

Само слэнгавае слова *«look»* зь нядаўніх часоў увайшло ў дыскурс сучаснай моладзі, у шырокім сэнсе пазначаючы вонкавы выгляд, вобраз чалавека — зборнае спалучэньне адзеньня, абутку, аксэсуараў, фрызуры. Паводле аднаго з апісаньняў на тэматычным маладзёвым сайце, «лук» уяўляе сабою ***«нестандартны вобраз, які ствараецца для таго, каб вылучыцца з шэрай масы астатніх людзей і выявіць сваю індывідуальнасьць... усе look'і выкладваюцца ў інтэрнэт на пэўныя сайты, каб іншыя людзі маглі іх ацаніць, пакінуць свой камэнтар і, магчыма, даць карысную параду па сумяшчэньні тых ці іншых прадметаў look'а».*** Важна адзначыць, што гаворка ў такім выпадку ідзе не пра спэцыялізаваныя рэсурсы пра моду й стыль: абмеркаваньнем і прасоўваньнем сваіх «лукаў» займаюцца звычайныя маладыя дзяўчаты й хлопцы, тыя, каго можна сустрэць у грамадзкім транспарце, чэргах у краму, у сталоўцы альбо залі кінатэатру. Падвышаная заклапочанасьць вонкавым выглядам даўно канстатуецца сучаснымі псыхолягамі як адна з ключавых характарыстыкаў маладой генэрацыі, і «лук» — трэнд у гэтым ракурсе — усяго толькі адна зь відавочных праяваў.

Аляксей Навумчык працуе з «лукамі» беларускай моладзі зь вялікай доляй іроніі. У аднайменную частку праекту ён зьмяшчае фатаграфіі выпадковых хлопцаў, якіх сустрэў на тусоўках і ў курылках, на ўваходзе ў дыскатэкі, клюбы й на *«паці»*. Фармальна прытрымліваючыся інтэрнэт-канонаў клясычнага «луку», фатограф стварае невялікі каталёг тыповых для ягонага асяродку вобразаў, якія, у сваю чаргу, даюць гледачу яшчэ адзін ключ да разуменьня каштоўнасьцяў беларускага ***«пакаленьня Y»***. Зьнешні выгляд маладых людзей на здымках сапраўды адметны сваёй эклектычнасьцю — зборнаю салянкай стыляў і напрамкаў, знарочыстай нядбайнасьці ў спалучэньні з сымболікай выразных дэталяў. Тут ***«олдскульныя»*** скураныя барсэткі ў стылі гандляроў з 1990-х суседнічаюць з татуіроўкай — выяваю героя амэрыканскага мультсэрыялу Барта Сымпсана, а скураная рокерская касуха — з футболкай з лягатыпам «Nike». З аднаго боку, як прызнаецца ў інтэрвію нямецкаму рэсурсу «DW» Аляксей, ставячы пад сумнеў стэрэатыпныя ўяўленьні пра ізаляцыю Беларусі ад эўрапейскай культуры, такія «лукі» цалкам маглі сустрэцца ў любой іншай краіне, у якой выпала пабываць фатографу. Але, зь іншага боку, у той жа час яны й маркіруюць спэцыфічны пераходны этап ідэнтычнасьці беларускай моладзі. Аналізуючы праект Навумчыка, студэнтка філязофскага факультэту БДУ **Маргарыта Роўба** адзначае, напрыклад, што на здымках ***«мы бачым эўрапеізаваных пад стандарт маладых людзей, панаваньне паверхні й прымітыўныя сродкі самаарыентацыі, што спалучаецца з поўнай дэзарыентацыяй»***.

Цікавым таксама падаецца параўнаньне гэтай часткі праекту Аляксея з нашумелай сэрыяй расейскага фатографа Настасьсі Багамолавай «LOOKBOOK», паказанай у межах выставы «маладой расейскай фатаграфіі» «Не [сваё] часовае» ў кастрычніку 2014 году ў менскай прасторы «ЦЭХ». «Лукі» Настасьсі фактычна ўяўляюць сабой

аўтапартрэты дзяўчыны, якая прымярае на сябе рэальныя ўборы й касмэтыку сваёй маці. Пры больш пільным аналізе яны могуць быць інтэрпрэтаваныя як спробы здабыцьця самаідэнтычнасьці: пошукі вытокаў, каранёў, наладжваньне — у дадзеным выпадку візуальнымі сродкамі — сувязяў паміж пакаленьнямі. І калі публічная тэрапія Багамолавай здаецца практыкаваньнем, выкананым «на выдатна», то гештальт беларускага фатографа застаецца незавершаным. Знойдзеныя ім у задымленых курылках, часта нецьвярозыя, затуманеныя «лукі» фіксуюць неспалучальныя фрагмэнты дэзарыентаванага «я» беларускай моладзі.

Ужо пазбаўленыя настальгіі па савецкім, у той жа час унутрана гэтыя людзі яшчэ не адчуваюць сябе эўрапейцамі.

ГОРАД НІ ДЛЯ КОГА

Фінальным акордам сэрыі Аляксея Навумчыка зьяўляецца партрэт яшчэ аднаго непасрэднага ўдзельніка палілёгу на тэму ідэнтычнасьці. Гэта партрэт гораду, на тле якога разгортваецца актыўнае жыцьцё сталічнай моладзі, — месца, што ня толькі рэагуе на ейныя дзеяньні, але, у сваю чаргу, таксама іх вызначае. У «Менску маладым» горад зьяўляецца відавочным сымбалем працэсу глябалізацыі, што паступова пранікае ў Беларусь: сёньня мы становімся мімавольнымі сьведкамі забудовы сталічнага цэнтру хмарачосамі са шклабэтону, гандлёвымі цэнтрамі, гіганцкімі гатэлямі, функцыянальнасьць якіх выклікае сумнеў. Такога кшталту архітэктура характарызуецца выразнай візуальнай прывязкай да тыповага

эўрапейскага й амэрыканскага мэгаполісу — горад сапраўды глябалізуецца, але ці супадае ягоны тэмп з унутранымі зьменамі ў сьвядомасьці саміх жыхароў? Супастаўленьне перапоўненай пустымі ўрбаністычнымі краявідамі часткі «Горад» з блёкамі «LOOK» і «Маладосьць» дае гледачу выразны адказ.

Параўнаньне блёкаў здымкаў выклікае ў нас няёмкае пачуцьцё збою, дысгармоніі. Убраная парачка, якая пазуе на тле жалезнага плоту з шыльдай, што паказвае фатаграфію асьветленага зіхатлівымі начнымі агнямі амэрыканскага мэгаполісу, выглядае не сьвяточна, а, хутчэй, самотна й атупела. Нібы выразаныя фотарэдактарамі з адной рэальнасьці, маладыя людзі здаюцца зьмешчанымі ў іншы, чужы й нязвыклы ім сьвет, зь якім яны яшчэ не навучыліся ўзаемадзейнічаць.

Аляксей Навумчык так камэнтуе зьмены аблічча сталіцы, якія ўразілі яго апошнім часам: «*Я памятаю, што, калі ўбачыў гіпэрмаркет са словам “All”, напісаным вялікімі чырвонымі літарамі, адчуў, што гэта ўжо ня Менск, гэта зусім іншая тэрыторыя, яна ў мяне асацыюецца з “Ашанам” у Польшчы. Гіпэрмаркеты, пустыя паркоўкі, вялікія прасторы на ўскраіне гораду, — такога ў Менску раней не было, яны зьявіліся тут з прычыны глябалізацыі, напэўна. І ў гэтай глябалізацыі ёсьць нейкая свая, іншая энэргетыка*» (Інтэрвію нямецкаму «DW», студзень 2015).

Энэргетыка гораду вельмі выразна перадаецца фатографам у трэцяй частцы «Менску маладога». На кантрасьце зь мітусьлівымі, расфакусаванымі здымкамі моладзі акуратныя, «правільныя» кампазыцыі ўрбаністычных пустэчаў выглядаюць упэўнена й маналітна. Горад сьцьвярджае сваё першынство: ён відавочна не зьбіраецца падладжвацца пад сваіх жыхароў, душачы то тут, то там сваімі геамэтрычнымі маштабамі й шчыльнасьцю пустаты, якая палохае. Філёзаф **Маргарыта Роўба** называе гэтую пустэчу «гігіенічнай», адзначаючы, што цішыня гораду ў працах Навумчыка не зьяўляецца «*вяртаньнем у спакой… Хутчэй за ўсё, гэтыя заключныя фотаздымкі ўтрымліваюць у сабе максымум трывогі, я б нават сказала, гігіенічнай жудасьці, паверхні, працёртай сьпіртавым растворам. Усё зьнішчана й зафарбавана, а людзей быццам бы панесла прэч ветрам...*».

Падрабязны аналіз тэмаў, якія ўздымае ў сваіх праектах Аляксей Навумчык, дае беларускім крытыкам і публіцы вельмі сур’ёзныя падставы працягваць размову ня толькі пра наяўнасьць трэнду «маладая беларуская фатаграфія», але й, несумненна, пра ягонае разьвіцьцё й умацаваньне. Выкарыстоўваючы актуальную ў сусьветнай фатаграфічнай супольнасьці візуальную мову, дакладна падбіраючы тэхнічныя прыёмы пад задуманую канцэпцыю праектаў, фатограф закранае вельмі вострыя для нашага грамадзтва тэмы самаідэнтыфікацыі моладзі, сфэры ейных каштоўнасьцяў, праблемаў і цяжкасьцяў, зьвязаных з адаптацыяй у бесьперапынна зьменлівым урбаністычным асяродку. Як дэманструе праект «Менск малады», беларускае «пакаленьне Y» сёньня знаходзіцца ў дэзарыентаваным, падвешаным стане: іх «LOOKBOOK» толькі фармуецца, у злучэньні атрыбутаў і стыляў, **незразумелай для моладзі настальгіі па савецкім і пакуль яшчэ не да канца ўсьвядомленай «эўрапейскасьці» ён адлюстроўвае спробы сканструяваць нешта**, што можна было б назваць дакладна сваім — ***беларускім***.

LOOKBOOK BELARUSIAN VERSION

Volha Bubič

The question about the existence of the brand «young Belarusian photography»presents more than just a curious topic for reflection. While in the context of our geographical neighbors from «the Northern capital» itscounterpart — «young Russian photography» — is closely connected with the informational center-bureau «Foto Departament» and the activities of the curator, lecturer and critic Nadya Sheremetova in particular, with her playing a central role in making this visual trend match such characteristics as «reflecting», «difficult to comprehend», «conceptual». Meanwhile in Belarus there are still only two features which might be used in relation to «young Belarusian photography». They are, literally,«young» and «Belarusian». Another visual criterion can be tracedwithin the thematic component of the photography — a case when a young photographer formulates documenting everyday activities of his/her peers as the main task of the photo series.

In this regard in Belarusian photography one immediately recalls the figure of Alaksiej Naumčyk (Alexey Naumchik), whose projects about the youth from the Belarusian capital have been recently presented at a number of exhibitions, including the international ones. The exhibitionWe'll never get olderwas travelling aroundGermany as a part of BY NOW project (if a Gallery in Berlin and Stuttgart), whereas the project Y Minsk (Young Minsk)was presented at the exhibition Process, held in 2013 as a collective display of theresults of the educational course on photojournalism (CECH, Minsk), and also formed a part of the exposition of the Belarusianproject Appreciations of War (the Czech Culture Center in Berlin, October, 2014). Belarusian mass media and specialized art magazines have repeatedly wrote about both the projects and their author («Mastactva» magazine, ZHЯTA online resource on professional photography in Belarus).

However so far there has been no deep visual analysis of these seemingly «home shots». A better understanding of Alaksiej Naumčyk's projects unexpectedly discloses several inner layers with their revelation allowing us to make conclusions about the values of the current generation of Minsk dwellers and the problems it faces while attempting to adapt to evolving processes. In doing this the youth still tries to make keeping the pace remain not so much painful for them.

THE YOUTH: FORM AND CONTENTS

The topic of the routine, of ordinary people's intimate, private lives is no longer a new word in contemporary art and documentary photography. A sort of revolution which marked the transition from «direct» documenting of family realities shaped by social and cultural rituals is associated with the name of Nan Goldin. In the early 1990sher photographs which dealt with the lives of her close circle not only produced a direct and obvious impact on the method and contents of «home» photography, but also shaped new standards of the genre.

The technical and compositional features of Goldin's series seem to imitate the natural irregular way people perceive the world around them. The technical method characterized by the purposeful demonstration of formal mistakes, «random shots»,appears

Аляксей Навумчык. Y Менск (Менск малады)

Aliaksiej Navumčyk (Alexey Naumchik). Y Minsk (Young Minsk)

to be imitating the pictures made by an unskilled photographer. But it is through them that Goldin transmits private experience, signaling the intimacy of the relations between the photographer and those she shots. She permits her pictures to be out of focus, they are blurred, fuzzy, people in them can be captured in some unexpected moments, caught in the course of actionsor when expressing emotions which used to be unacceptable in traditional home photography. Instead of embellished aesthetics of deliberately correct and neat family snaps, the viewer is shown the emotional flip-side of the lives of Nan's circle: their sadness, quarrels, diseases or harmful addictions. The works also focus on the non-events of the American routine such as sleeping, phone talks, travelling by car, experiencing boredom or just keeping silence.

One can undoubtedly apply the same characteristics when describing Alaksiej Naumčyk's series We'll never get olderand Y Minsk (Young Minsk). The project selected by the German curators to make a part of BY NOW centers on the private emotions and natural states of doubts, anxieties and fears felt by the young people born in Belarus in the 1980s and failing to become adults in the 2000s.

***Young Minsk* formally continues researching the issue of the young Minsk dwellers' values with a shift of the visual focus towards the problems of self-identification of the new generation in the environment of fast social transformations.**

Claiming his inability to establish emotional click with the existing documental projects about Belarus, Alaksiej starts his independent search for conscious links with the reality that surrounds him. In one of the comments to Y Minsk he explains: «Presenting the country through the optics of such clichés as dictatorship, the Soviet past and the country's isolation creates a picture with which I find it difficult to identify myself. I observe my surroundings and my city as being recently changed [...] New buildings started to sprout replacing the old landscape, the capital's cultural life is no longer at a complete stand still, the city began to get filled in with motion. With all these external changes in my protagonist excluded from the situation created by the system of stereotypes I feel a hidden, subtle sense of anguish and anxiety, a lack of clear guidelines for the future».

Such epithets as «subjective» and «bold» can be definitely used to describe the methods of both the series made by Alaksiej Naumčyk. In Young Minsk technical negligence is brought to the extreme, transmitting the general tone of a nihilistic and lost mood, even painful emptiness in the young people who surround the photographer. It seems that the young generation of Minsk dwellers — Young Minsk random characters — find themselves in constant chaotic convulsive movements. They smoke, dance, hang out, get into fights, fall down and, laughing, try to get back on their feet: in a hurry to live they ignore the search for the answers to the main questions, they forget about the necessity to act consciously. Or maybe the question «what for?» must not necessarily be connected with the issue of «the youth», must it? And the photographer's observation to a greater extent can be described as pseudo-empathic than as a genuine desire to truly understand (accept?) the new generation, which replaced his own«generation X»?

BELARUSIAN LOOK

Alaksiej Naumčyk's project Y Minsk (Young Minsk) in the format of its first presentation to the Minsk public was displayed in three horizontal series placed one above another which successively reveal three conceptual blocks. The photographer conditionally named them as «LOOK», «The Youth» and «The City». If one can guess the contents of the second and third groups simply judging from their names, then the «LOOK» section deserves a more attentive study.

The slang word «look» itself has recently entered the discourse of the contemporary youth, in a broad sense meaning a person's appearance, his or her image: a collective combination of clothes, shoes, accessories and hairstyle. According to one of the descriptions provided at the thematic youth website, «look» is defined as «a non-standard image, which is created in order to make you stand out from the dull masses of other people and express your individuality… all the looks are downloaded on the Internet particular sites for other people to assess them, leave their comments and probably give a reasonable piece of advice on how to combine some look's attributes». It should be mentioned that in that case amateur resources on fashion and style are meant: it is ordinary young girls and boys who deal with discussing and promoting their «looks», the young people you can encounter on public transport, in shop queues, in cafes or cinema halls. The increased concern about their appearance has long been mentioned by contemporary psychologists as one of the key features of the young generation and «look» — seen in this respect as a trend— is just one more of its visible manifestations. Alaksiej Naumčyk treats the «looks» of the Belarusian youth with a considerable irony. In his eponymous part of the project he puts together the photographs of random guys he has met at parties and smoking spots, at the entrance to discos and clubs.

Formally sticking to Internet standards of the classical «look», the photographer creates a small catalogue of the appearances typical of his surrounding, which, in their turn, provides the viewer with one more clue to understand the values of the Belarusian«generation Y».

The appearance of the youth presented in the snaps is really distinctive for its eclectics: a mixture of styles and trends, deliberate carelessness combined with the symbolism of speaking details. Here «old school»leather purses characteristic of the 1990s traderscoexist with a tattoo with the American cartoon character Bart Simpson, while a leather rocker's jacket — with a «Nike» logo T-shirt. On the one hand, as Alaksiej admits in his interview to the German resource DW, doubting the stereotypes about the isolation of Belarus from the European culture such «looks» might have been found in any other European country the photographer has happened to visit. But, on the other hand, they certainly

highlight a specific transitional stage of the Belarusianyouth identity. When analyzing Naumčyk's project, the young philosopher Marharyta Roŭba notes, for example, that in his photographs«we can see Europeanizedyoung people, the domination of the surface andprimitive meansof self-orientation, combined with theircomplete disorientation».

It also seems interesting to compare this part of Alaksiej's project with the acclaimed series of the young Russian photographer Anastasia Bogomolova «LOOKBOOK», presented at the exhibition of young Russian photography We-ll-timed in October 2014 in Minsk art-space CECH. Anastasia's «looks», in fact, are the girl's self-portraits who tries on her mother's actual clothes and makeup. Through a much closer look, they can be interpreted as an attempt of gaining self-identity: searching for the origins, for roots, for adulthood, in this case by means of visual channels, trying to establish links between generations. And if the public therapy of Bogomolova's turns out to be an excellently performed exercise, the gestalt of the Belarusian photographer remains incomplete. Often drunk and blurred these «looks» found in smoky corners capture incompatible fragments of the disoriented "self" of the Belarusian youth. Already deprived of nostalgia about the Soviet past, at the same time, internally, they still fail to be completely identified as European.

CITY FOR NOONE

The final part of Alaksiej Naumčyk's series portraits another direct participant of the polylogue on the topic of identity. This is a portrait of the city, which presents a background for the active life of the capital's young people to evolve — a place that not only responds to their actions, but, in its own turn, also determines them. In the Young Minsk the city is an obvious symbol of globalization, which is gradually penetrating Belarus. Today we become unwilling witnesses of the development of the capital's downtown, concrete and glass skyscrapers, shopping malls, giant hotels, the functionality of which is put in doubts are being erected. This kind of architecture is characterized by a clear visual reference to a typical European and American metropolis — the city really gets globalized, but does the speed of these transformations match the pace of internal changes in its residents' minds? The comparison of «The City» part crowded with empty urban landscapes with the parts under the names of «LOOK» and «The Youth» provides the viewers with a clear answer.Putting these parts aside triggers in us an uncomfortable feeling of fault, or disharmony. A festively dressed couple posing in front of an iron fence with a poster of the radiant night lights of an American metropolis does not look festive at all, but rather lonely and lost. As if cut out by some photo editor from one reality, these young people seem to be relocated into a different world, which seems strange and unfamiliar to them, with which they still have not learned to interact.

This is how Alaksiej Naumčyk comments on the transformations in the city's look that have recently impressed him: «I remember that when I saw a hypermarket with the world „All" written in huge red letters, I felt that it was not Minsk any more, it was a completely different territory which for me was more associated with a Polish „Auchan". Hypermarkets, desolate parking lots, enormous spaces in the city outskirts — Minsk did not use to have it before, they did appear here because of the globalization. And this globalization possesses some other sort of energy of its own» (From the interview to the German DW, January 2015).

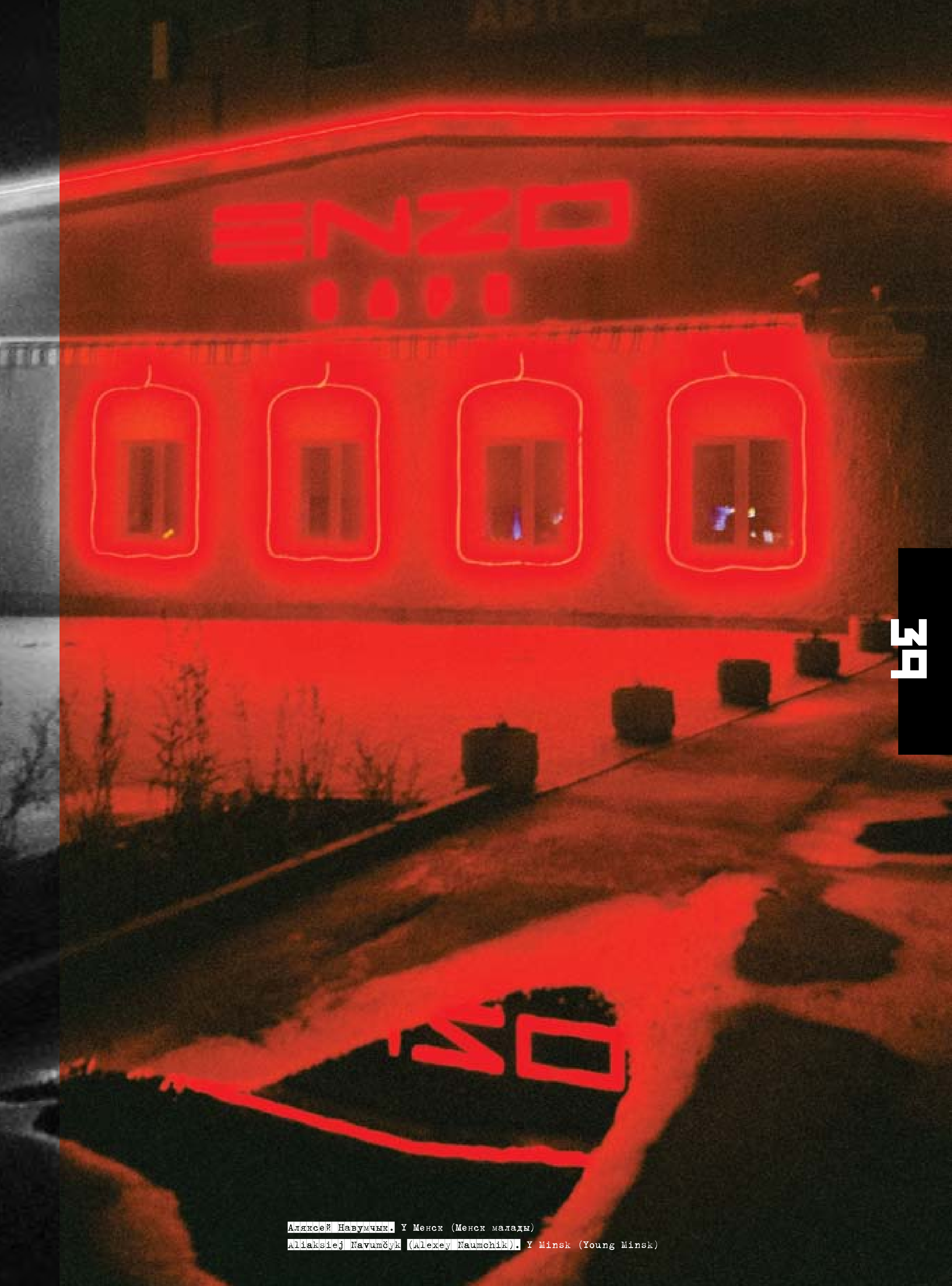
The energy of the city is very expressively transmitted by the photographer in the third part of Young Minsk. In contrast with fussy, blurred photos of the youth these neat «correct» compositions of the urban void look self-confident and monolithic. The city points at its superiority: it is obviously not going to adjust to its people, suppressing them here or there with its geometric scales and frightening density of voids. The philosopher Marharyta Roŭba calls this emptiness «hygienic», she also remarks that the silence of the city in Naumčyk's works is not a «return to tranquility.... These final photographs are most likely to contain the maximum of anxiety, I would rather say, a hygienic horror, a surface cleaned with a solution of alcohol. All has been destroyed and painted over, and people seem to have been carried away by the wind... ».

A detailed analysis of the topics raised in Alaksiej Naumčyk's projects gives Belarusian critics and the public very serious grounds not only to continue the conversation about the presence of the trend of «young Belarusian photography», but also obviously about its further development. Making use of the visual language relevant in the global photographic community, carefully selecting the techniques adequate for the concept of the projects he plans to implement, the photographer deals with the issues of young people's identity which are seen as extremely topical for our society now, as well as raising the themes of the sphere of their values, problems and difficulties of adaptation to the constantly changing urban environment.

As the project Young Minsk demonstrates, nowadays the Belarusian «generation Y» finds itself in a disoriented state, in hesitation.

LOOK

Their «LOOKBOOK» is only being formed — through a combination of attributes and styles, through a nostalgia for the Soviet that they already feel as something unfamiliar and through not yet fully perceived «Europeanists», the photographer reflects their attempts to construct something that could be felt as completely belonging to themselves. Something genuinely Belarusians.



Аляксей Навумчык. Y Менск (Менск малады)
Aliaksiej Navumčyk (Alexey Naumchik). Y Minsk (Young Minsk)

Вольга Бубіч

АЛЕСЯ ЖЫТКЕВІЧ: ПЕРААДОЛЬВАЮЧЫ Ў САБЕ «ТуТЭЙШЫХ»

Ня памятаю ўжо, зь якой менавіта экспазыцыяй і ў якім музэі Эўропы я ўпершыню сутыкнулася з сучасным мастацтвам, узгадваю толькі адчужаную халоднасьць неразуменьня й непрабіўную стэрыльнасьць межаў паміж мной і аб'ектамі. Зразумела, з прычыны майго візуальнага досьведу й спэцыфікі сацыяльна-культурных кантэкстаў ня ўсе значэньні й сэнсы считваліся мною цалкам, ня ўсе тэрміны ў апісаньнях на замежнай мове злучаліся ў стройную ідэю. Затое якія ж былі эмоцыі й інтэлектуальнае захапленьне пазьней: разглядаючы аб'екты з разрэзаных шынаў і палотны зь бясконцымі выспамі, падобнымі да вачэй лялек, я гадзінамі блукала па юбілейнай выставе Караля Рама ў Турыне, а брашуры з экспліказыяй да экспанатаў азіяцкіх павільёнаў маёй першай убачанай ужывую Вэнэцыянскай біенале скрупулёзна днямі напралёт вывучаліся ўжо дома. Але месца твораў беларускіх мастакоў у полі сучаснага мастацтва працягвала заставацца для мяне загадкай.

Маштабныя выставы актуальнага беларускага арта ў Палацы мастацтваў, куды мы, студэнты Інстытута замежных моваў, з прычыны геаграфічнай блізкасьці ўнівэрсытэту й натуральнай для нашага ўзросту цікаўнасьці наведваліся ў «нулявых» даволі часта, выклікалі што заўгодна, але не інтэлектуальнае захапленьне. Калі працы заходнеэўрапейскіх мастакоў нязьменна асацыяваліся з галаваломкай, якую страшна хацелася разгадаць, каб потым нацешыцца тонкасьцю зьвязкаў, унікальнай прастатой ці, наадварот, складанасьцю дасьледчай алюзіі, то беларускі сучасны арт амаль заўсёды выклікаў зьдзіўленьне, а часта — нават спачуваньне. Так, выразна памятаю, як напрыканцы 1990-х — на пачатку 2000-х з выставы на выставу вандравалі жывапісныя працы Зьміцера Вішнёва «Марш левай» і «Пах марыхуаны». Густа заселеныя фантасмагарычнымі лапезнымі істотамі — трывожнымі гібрыдамі прусакоў, — амаль ідэнтычныя, разьмешчаныя адна побач з другой, карціны, тым ня менш, насілі зусім розныя назвы й **распавядалі, хутчэй, пра «аўтарскія пакуты», а ня «аўтарскую пазыцыю» [1]**, пазначаючы такім чынам для мяне асабіста адсутнасьць разуменьня «сучаснасьці» й крытычнага асэнсаваньня, аналізу беларускага кантэксту.

Аднак за апошняе дзесяцігодзьдзе інтэлектуальная атмасфэра на выставах сучаснага мастацтва, у прыватнасьці, у Галерэі «Ў», пачала ўсё ў большай ступені нагадваць адчуваньні ад аналягічных мастацкіх пляцовак Заходняй Эўропы. Сёньня шэраг крытыкаў адзначае актывізацыю актуальнага беларускага мастацкага поля, зьяўленьне новых фігур, чыя дзейнасьць дазваляе канстатаваць станоўчыя зрухі ў глыбіні аналізу рэчаіснасьці й з аптымізмам казаць пра зьмену разуменьня панятку «сучаснае беларускае мастацтва».

Як адзначае філёзаф Вольга Шпарага, «пакаленьне дваццацігадовых беларускіх мастакоў, здаецца, гаворыць на ўжо трохі іншай мове й выкарыстоўвае іншыя візуальныя й сымбалічныя тактыкі. Беларусь у іхных інтэрпрэтацыях ператвараецца ў больш складаную палітычную, сацыяльную, эканамічную й паўсядзённую рэальнасьць, якая мае патрэбу ў скрупулёзным дасьледаваньні, накіраваным на стварэньне чагосьці накшталт "крытычнай анталёгіі нас саміх" Мішэля Фуко» [2].

Адной з аўтарак, якія працуюць над стварэньнем гэтых матэрыялаў для магчымай будучай беларускай «крытычнай анталёгіі», зьяўляецца **маладая менская мастачка Алеся Жыткевіч**, чые творы апошнім часам рэгулярна выстаўляюцца на сталічных пляцоўках у межах экспазыцыяў рознага кшталту: «Becoming an Artist. Станаўленьне ў чатырох гісторыях» і «REPLIKA» (куратар Наталя Гарачая, Галерэя «Ў», 2014 / 2013), «Soram» (арт-прастора ЦЭХ, 2013), «Маладзёвая» (Палац мастацтваў, 2010 / 2011 / 2012), фэстываль экспэрымэнтальнага мастацтва «Дах-2011» і інш. Алесю залічваюць да «беларускай арт-генэрацыі Z» — пакаленьня маладых мастакоў, чыё станаўленьне адбываецца ў цяперашняе дзесяцігодзьдзе, разгортваючыся як працяг наратыву сучаснага беларускага мастацтва, своеасаблівая лягічная рэакцыя на «лёгкі партызанскі рух» 1990-х і «татальны нуль» 2000-х [2; 3].

Алеся Жыткевіч. Па той бок прынцыпу асалоды. 2014
Alesia Žytkievič. Beyond the Pleasure Principle. 2014

Камэнтуючы асаблівасьці таго асяродку, у якім адбывалася фармаваньне ейнага мастацкага погляду, выпускніца Беларускай акадэміі мастацтваў гэтага году не вылучае сярод натхняльных фактараў сваю вучобу. Алеся Жыткевіч апісвае акадэмію, характарызуючы яе двума трапнымі словамі — «кансэрватыўнасьць» і «кланавасьць». Гэта тыя прычыны, зь якіх у мастацкі сьвет часта трапляюць выпадковыя, інтэлектуальна да гэтага не падрыхтаваныя людзі. Мастачка таксама адзначае, што сапраўдныя сур'ёзныя зьмены ў клясычнай адукацыі ў галіне мастацтва ў Беларусі магчымыя толькі пры ўмове «поўнага разбурэньня» акадэміі й яе наступнай канцэптуальнай адбудовы з «чыстага аркушу».

«У акадэміі ўсё кансэрватыўнае, але, як ні дзіўна, гэта не перашкодзіла асабіста мне ўвайсьці ў сфэру сучаснага мастацтва. Зараз у Беларусі яна пакуль уяўляе сабою пустую нішу, якая толькі пачынае запаўняцца. Пунктам адліку для сябе я лічу 2000-я. З гэтага часу мы ўжо можам казаць пра пэўнае кола мастакоў, якія стала працуюць у гэтай сфэры мастацтва. Але ўсё адно такіх людзей пакуль вельмі мала. І таму мы, людзі сучасныя, ня можам не адчуваць, што менавіта такія арт-дзеяньні зараз запатрабаваныя... Чаму для мяне важнае менавіта такое мастацтва? З глябальнага пункту гледжаньня, мы жывем у складаным сьвеце, але для мяне важна, што я жыву менавіта ў Беларусі, таму я стараюся рэфлексаваць на тое, што адбываецца ў сьвеце, праз прызму сваёй краіны. Сучаснае мастацтва валодае нашмат большымі сродкамі й стратэгіямі для таго, каб зьвярнуць увагу на балючыя праблемы грамадзтва. Лёзунгі, акцыі, пэрформансы й іншыя тэхнікі сучаснага мастацтва вельмі жыва й непасрэдна ўзьдзейнічаюць на гледача й здольныя запусьціць хвалю грамадзкага рэзанансу».

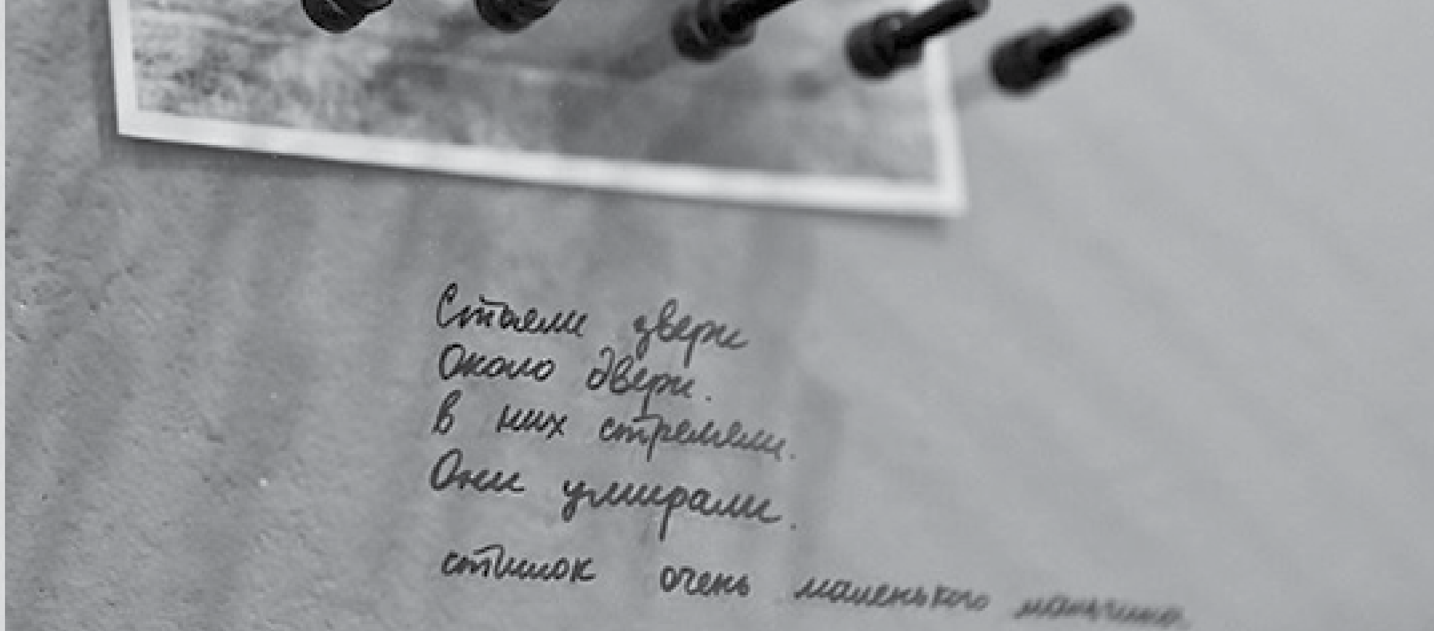
Алеся прыгадвае, што значнай крыніцай інфармацыі, якая кампэнсавала адсутнасьць актуальных дысцыплінаў у Акадэміі мастацтваў, стаўся нефармальны аўтарскі курс лекцыяў па сучасным мастацтве, які прачытаў аднойчы для ўсіх зацікаўленых мастак Сяргей Шабохін. ***«У акадэміі ў галоўным корпусе зараз ідзе рамонт, і мы яшчэ колькі гадоў таму пераехалі ў будынак былой школы на Трактарным заводзе, дзе няма жорсткай прапускной сыстэмы. Так атрымалася, што там пачаў фармавацца пэўны андэргравўндны асяродак. Два гады таму да нас, студэнтаў, прыйшоў Сяргей Шабохін з прапановай чытаць аўтарскі курс лекцыяў па сучасным мастацтве, якога нам так неставала ў акадэміі: і да сёньняшняга дня там няма ні экспэрымэнтальнай катэдры, ні катэдры сучаснага мастацтва. Распавядаючы нам пра сучаснае сусьветнае мастацтва, пра тое, зь якімі формамі й стратэгіямі працуюць мастакі на Захадзе, у Амэрыцы й іншых краінах, Сяргей Шабохін значна запоўніў гэты прабел. Мне здаецца, гэта натхніла сапраўды многіх, мы зразумелі, што трэба не баяцца экспэрымэнтаваць і спрабаваць працаваць у такім кірунку».***

Такім чынам, калі Сяргей Шабохін фактычна забясьпечыў маладых мастакоў экспэрымэнтальна-інструмэнтальнай базай, то зьместоўны кампанэнт яны самі маглі лёгка знайсьці ў непасрэдным кантакце зь беларускай рэальнасьцю.

І сапраўды, у адрозьненьне ад сваіх папярэднікаў канца 1990-х — пачатку 2000-х, Алеся Жыткевіч, гэтаксама як і іншыя прадстаўнікі «генэрацыі Z», адыходзіць ад фантасмагорыяў касьмічнага эскапізму, аддаючы перавагу наўпрост звароту да беларускіх «тут і цяпер». У якасьці фэнамэналягічных «тэгаў» ейных працаў можна назваць «агрэсію», «свабоду», «падпарадкаваньне», «гендэрную дыскрымінацыю», «сэксізм», але ў кожным з рэалізаваных праектаў Алеся нязьменна раскрывае іхную сутнасьць на прыкладзе блізкага ёй сьвету трывогаў індывідуальнай штодзённасьці. Нягледзячы на фармальнае навучаньне на катэдры графікі, мастачка ўвесь час экспэрымэнтуе з формамі й стылістычнымі прыёмамі, аддаючы перавагу рыторыцы нязьменна адважнай і правакацыйнай. Так, у фатаграфіях **з сэрыі «Асабістае — гэта палітычнае» (2013**) яна ладзіць гульню з выкарыстаньнем шэрагу прыёмаў — ад мэтаніміі, сінэкдахі ў замене помніку Леніну на скульптуру з кабетай зь вяслом насупраць Дому ўраду ў Менску да нулявой марфэмы закрытай беларускім сьцягам жанчыны. Прыём сінэкдахі яна выкарыстоўвае й у аб'екце «Рогі аднарога» ў межах праекту **«Па той бок прынцыпу асалоды» (2014)**. А ў аб'екце «Манумэнт» злучае арыгінальную мэтафару зь бязьлітаснай фэміністычнай гіпэрбалай: сымбаль грамадзкага й палітычнага лідэра заменены на адкрыта правакацыйны знак мускуліннасьці.

«Праект "Па той бок прынцыпу асалоды" — гэта мае развагі на тэму гендэрна-сэксуальнай сфэры жыцьця чалавека, дасьледаваньне ўзаемадачыненьняў грамадзкага, сацыяльнага й палітычнага з індывідуальным. Калі ў грамадзтве існуе пэўнае адкрытае стаўленьне да цела, вышэйшымі становяцца ягоныя самаідэнтыфікацыя й пачуцьцё свабоды — і наадварот. Дастаткова прыгадаць савецкае мінулае альбо "1984" Джорджа Оруэла, дзе відавочна раскрываецца ўзаемасувязь паміж здушэньнем сэксуальнасьці й узрастаньнем прыгнёту асобы, якая становіцца аб'ектам кіраваньня. Свабода асобы ня можа існаваць без пачуцьця свабоды свайго й чужога цела, без адчуваньня,

Алеся Жыткевіч. Па той бок прынцыпу асалоды. 2014
Alesia Žytkievič. Beyond the Pleasure Principle. 2014



Алеся Жыткевіч. Ідэнтыфікацыя з агрэсарам. 2013
Alesia Žytkievič. Identification with the Aggressor. 2013

што абсалютнае права на цела мае толькі ягоны ўладальнік, — бяз гэтага не атрымліваецца станаўленьне чалавека як сацыяльнага суб'екту. На жаль, у Беларусі, як і ўва ўсіх іншых постсавецкіх краінах, дагэтуль існуе скажонае ўспрыманьне цялеснасьці».

Працы Алесі Жыткевіч выразна дэманструюць адсутнасьць прыхільнасьці да адной пэўнай формы выяўленчага мастацтва: яна сьмела й згодна з мастацкай канцэпцыяй зьвяртаецца да фатаграфіі, скульптуры, працуе з аб'ектамі й тканінамі. «***Праз усе мае праекты праходзіць лінія пратэсту супраць прыгнёту чалавека як асобы. Гэта таму, што мы жывем у асяродзьдзі, дзе тое лічыцца нормай. Але мне самой хочацца пазбавіцца ад гэтага, адчуць сябе свабодным чалавекам. Калі я кажу, што мне хочацца зьмяніць сьвет, многія з гэтага сьмяюцца. Але — так, мне хочацца яго зьмяніць, хочацца, каб у нас было па-іншаму, каб людзі адчувалі сябе вальнейшымі, не баяліся казаць пра тое, што іх прыгнятае, што ім не падабаецца. Чэхаўскае "трэба па кроплі выціскаць зь сябе раба", на жаль, застаецца для нас актуальным***», — камэнтуе Алеся Жыткевіч.

Аналізуючы новую генэрацыю беларускіх мастакоў, Вольга Шпарага адзначае, што «іншая рэальнасьць, зь якой працуе маладое пакаленьне… складаецца з шэрагу апазыцыяў: гэта шэраг "фізыкі" (цалкам традыцыйныя формы прымусу) і "мікрафізыкі" (нябачных і расьсеяных формаў кантролю й кіраваньня» ўлады, з аднаго боку, і набор стратэгіяў супраціву ім, з другога» [2]. Дадзеныя апазыцыі можна лёгка выявіць і ў працах Алесі Жыткевіч, якая наўпрост разглядае грамадзкія «нарывы», што, па сутнасьці, можна вызначыць як цэнтральную сэнсавую каляіну творчасьці мастачкі. Напрыклад, фізыка й мікрафізыка ўлады знаходзяць сымбалічнае ўвасабленьне ў сэрыях **«Па той бок прынцыпу асалоды» (2014)** і **«Ідэнтыфікацыя з агрэсарам» (2013)**. Апошні праект аб'ядноўвае шэраг аб'ектаў, наўпрост зьвязаных з дэманстрацыяй агрэсіі ў грамадзтве. Акрамя ўнівэрсальных аб'ектаў, якія раскрываюць праблему агрэсіі на глябальным узроўні, мастачка таксама зьмяшчае ў сэрыю знакі, якія характарызуюць непасрэдна Беларусь. Вялікае эмацыйнае ўзьдзеяньне робіць цытата зь вершу маленькага хлопчыка: «***Стаялі зьвяры каля дзьвярэй, у іх стралялі, яны паміралі***», — дзе дыскурс агрэсіі трывожна суседнічае зь непасрэднасьцю й гульнёй ва ўспрыманьні сьвету дзіцём. Другі кампанэнт апазыцыі ўлады, які ўяўляе сабою фіксацыю стратэгіяў супраціву, у творчасьці Алесі Жыткевіч можна прасачыць у сэрыі **«Свабода — гэта выбар сумленьня» (2014)**. Сэрыя аб'ядноўвае шэраг сьцягоў з нанесенымі на іх знакавымі для беларускага асяродзьдзя выявамі: пляскацьне ў далоні, жэст «мір», адбітак трафарэту-графіці з партрэтам вядомага беларускага змагара за свабоду Кастуся Каліноўскага. Зьмяняючы непасрэдны кантэкст іхнай прэзэнтацыі, мастачка разам з гледачамі рэфлексуе з нагоды зьяўленьня новых візуальных маркераў салідарнасьці — прыкметаў зараджэньня й разьвіцьця іншай, сацыяльна актыўнай, сьвядомай і неабыякавай Беларусі.

«***Калі б у нас не стаялі такія пытаньні, як, напрыклад, парушэньне правоў чалавека, мы б знаходзілі іншыя тэмы***, — разважае Алеся Жыткевіч. — ***Напэўна, тады б мы працавалі з больш глябальнымі пытаньнямі, а зараз нам усё ж такі даводзіцца пераадольваць тыя праблемы, якія ёсьць у нас. Мастакі — гэта як лякмусавая паперка, вельмі адчувальныя людзі. Яны рэагуюць на ўсё, што адбываецца ў грамадзтве. Не рэагаваць было б проста бессаромна з нашага боку. Я бачу Беларусь ужо не ізаляванай краінай, мне хочацца, каб і самі беларусы пачалі адчуваць, што яны зьяўляюцца часткай цэлага, што яны ўжо не "тутэйшыя". Хочацца, каб мы пераадолелі свае страхі й адчулі сябе цэласнай адзінкай сьвету. Мне здаецца, маё пакаленьне гэта ўжо ўсьведамляе, ад нашых папярэднікаў мы адрозьніваемся тым, што мы нашмат больш свабодныя й шмат чаго ўжо не баімся***».

[1] **Добровольский В.** Авторитарная власть и современное искусство: белорусский вариант // Художественный журнал. 2013. № 89 (http://morebo.ru/books-all/item/1381170851032).

[2] **Шпарага О.** Звуки молчания: белорусские художники в поисках новых арт-стратегий и тактик // Художественный журнал. 2012. № 84 (http://permm.ru/menu/xzh/arxiv/84/schparaga84.html).

[3] **Арцімовіч Т.** REPLIKA: беларуская арт-генерацыя Z (http://partisanmag.by/?p=10290).

Алеся Жыткевіч. Па той бок прынцыпу асалоды. 2014
Alesia Žytkievič. Beyond the Pleasure Principle. 2014

Volha Bubič

ALESIA ŽYTKIEVIČ: OVERCOMING *THE LoCALS*

Now I do not remember exactly at which European museum and within what exposition I first faced contemporary art. But I do remember the feeling of the detached coldness of misunderstanding, that impenetrable sterility of boundaries between me and the objects I was observing. I should confess that at that time due to my poor visual literacy and the specificities of socio-cultural contexts not all the meanings were completely decoded, neither were all the terms I encountered in the descriptions in a foreign language put into one coherent idea. But what emotions and intellectual delight did I experience when the meanings successfully matched my understanding: for hours I had been browsing through a Carol Rama's anniversary exhibition in Turin, examining the objects made of cut tires and the collages of dolls' eyes. After returning from my first Venice Biennale I spent days in a careful examination of the brochures from the Asian pavilions seen with my own eyes. Meanwhile the place that the Belarusian artists' works cheerfully placed into a «contemporary art» category has always remained a mystery to me.

Large-scale exhibitions of contemporary Belarusian art in the Palace of Arts, which we, Linguistic University students, due to its proximity and natural curiosity characteristic of our age, used to attend in the 2000s quite often caused anything but intellectual delight. The exhibits of European artists were invariably associated with a puzzle that one badly desired to solve, and on doing this to enjoy the subtlety of metaphors, its unique simplicity or, on the contrary, complexity of the research allusions. In its turn, the Belarusian art accompanied by the epithet «contemporary» almost always evoked confusion and rather often — sympathy. I clearly remember, for example, those Zmicier Višnioŭ's paintings wandering from exhibition to exhibition in the late 1990s — early 2000s. Densely populated with phantasmagoric tasteless creatures — alarming hybrids of cockroaches — almost identical paintings were placed side by side, but nevertheless might have quite different titles Marching Left and Marijuana Smell. My brain failed to recognize them as contemporary, decoding exclusively «painter's personal torments» and not «painter's viewpoint» [1] that rather highlighted a significant lack of understanding of the term itself as well as the absence of the critical reflection and analysis of the Belarusian context.

However, in the last ten years the intellectual environment of the contemporary art exhibitions, in particular those held in Gallery Ў in Minsk, has been increasingly resembling the emotions obtained when attending similar art sites in Europe. Today, a number of critics speak about the activation of the Belarusian art environment and the emergence of a number of new figures whose intellectual activities allow them to trace a positive change in the depth of the analysis of the current situation and the beginning of an optimistic talk about the changes in the concept of Belarusian contemporary art. As the researcher Volha Šparaha (Olga Shparaga) noted in one of her critical texts, «the generation of the 20-years-old Belarusian artists seems to speak a slightly different language as well as to use different visual and symbolic tactics. In their interpretations Belarus gets transformed into a more complex political, social, economic and everyday reality, which requires a meticulous research aimed at the creation of something like a Michel Foucault's «critical ontology of ourselves». [2].

One of the authors who has been recently working on the creation of the works for a possible future Belarusian «critical ontology» is a young Minsk artist Alesia Žytkievič, whose works are regularly exhibited within the capital's art platforms at the expositions of various scales (REPLIKA and Becoming an Artist. Formation in Four Stories at Gallery Ў (2014, 2013), SORAM at CECH art-space (2013), Young Art at the Palace of Arts (2012, 2011, 2010) and at the Festival of Experimental Art DAH-2011). Alesia can be named as one of the representatives of Belarusian art-generation Y, which stands for the generation of young artists whose formation occurs within the current decade evolving as a continuation of the contemporary Belarusian art narration, a peculiar logical reaction to the «light partisan movement» of the 1990s and «a total zero» of the 2000s [3, 4].

When commenting on the specific features of the environment that contributed to her formation, this year's Academy of Arts graduate does not present among the inspiring factors the process of formal studies at this educational establishment. Alesia Žytkievič describes the Academy using only two precise concepts — «conservatism» and «tribalism». The latter refers to a feature due to which random people, who are often intellectually not ready for this, get involved into the world of art. The artist also notes that major changes in the classical art education in Belarus are possible only on the condition of the Academy's «complete destruction» and its subsequent conceptual reformation.

«Everything is very conservative at the Academy, but, oddly enough, it did not prevent me personally from entering the contemporary art domain. Now in Belarus it is still seen as an empty niche which is only beginning to be filled in. I see the 2000s as a starting point for these processes. Since that time we can already speak about a definite range of artists who work in this artistic field. But still, these people are very few. And that is why we, as contemporary human beings, cannot but feel that there are exactly these actions which are demanded.

Why is this type of art important for me? We live in the complicated world, I mean in Belarus, and that is why I do my best to reflect on what is happening in the world and in this country, in particular. Contemporary art possesses many more means and strategies of drawing people's attention to the sore spots of our society. Art makes use of slogans, actions, performances and other contemporary techniques which in a very lively way produce an immediate impact on the viewer and are able to raise a wave of public response».

Alesia recalls that one of the significant sources of information which managed to compensate the absence of topical courses

and disciplines at the Art Academy was the artist Sergey Shabohin, who delivered his own course of lectures to everyone willing to attend it.

«The main building of the Academy is under reconstruction now, and we moved into an abandoned school near the tractor factory. Formally, it is easy to access it, and it happened so that a certain underground environment began to develop there. About two years ago Sergey Shabohin came to us with a proposal to give us a course of lectures on contemporary art, which the Academy lack so much where so far there has been neither Experimental Department, nor the Department of Contemporary Art. With his lectures Sergey just made up for their lack, he told us about the world contemporary art, about various forms and strategies artists work with in the west, in America and other countries. I think it really inspired many of us and we realized that we should not be afraid to experiment and try to work in this area».

And if Sergey Shabohin, in fact, provided the young artists with the experimental and instrumental base, they could easily find their own contents components in a direct contact with the Belarusian reality. And indeed, in contrast to their predecessors of the late 1990s - early 2000s, Alesia Żytkievič, as well as other representatives of the «generation zero» move away from the phantasmagoria of space escapism, preferring to handle directly the Belarusian «here and now». As phenomenological «tags» of her work one can name «aggression», «freedom», «submission», «gender discrimination» and «sexism», but in each of the implemented projects Alesia always reveals their essence at the example of the world of her individual daily anxieties.

Despite being formally taught at the Department of Graphics, the artist keeps on experimenting with forms and stylistic devices, demonstrating permanence in showing her very brave and provocative rhetoric. The photographs from the series Personal is Political (2013) contain controversial visual codes, starting a game by means of a number of stylistic methods: from the metonymy traced in the replacement of a Lenin statue with a statue with a woman holding a paddle in front of the Government House in Minsk to the zero metaphor present in the picture with a woman covered by the Belarusian national flag. The device of synecdoche can be discerned in an object with the unicorn's horn in the project Beyond the Pleasure Principle (2014), whereas the combination of the original metaphor with the ruthless feminist hyperbole — in the object The Monument, where the symbol of a public political leader is replaced with a bare masculinity symbol.

«The project Beyond the Pleasure Principle reveals my reflections on people's gender and sexual sphere, a research on the relations between the public, the social and the political with the sphere of the exclusively personal. If people have an adequate relation to their body, the bigger importance is given to their self-identification and the feeling of freedom. It is enough to recall the Soviet past or George Orwell's «1984» where there is an obvious link between the suppression of sexuality and a resulting rise of oppression of the individual and his/her domination. Individual freedom cannot exist without the feeling of freedom towards one's own body and that of another person, without the feeling of the absolute right on one's body which only the person to whom it belongs has. Without this right there would be no formation of the human as a social subject. Unfortunately, in Belarus, just like in other post-soviet countries, there is still a wrong, distorted perception of physicality».

Alesia Żytkievič works also clearly demonstrate the absence of her adherence to one of the artistic genres: she makes a courageous use of photography, sculpture, objects and tissues making them correctly express her artistic concept. «Through all my projects there can be drawn a line of the topic of protest against the oppression of the human personality. It happens because we all live in the environment where it is considered to be a norm. But as far as I am concerned, I would like to get rid of these constraints and to become a free person. When I say that I want to change the world, many people start laughing at me. But I truly want to do it. I want to live in a different environment, to see people who feel freedom and who are not afraid of talking about something that oppresses them, something they do not like. «We need to drop by drop, squeeze the slave's blood out of ourselves,» — do you remember what Chekhov say?» — Alesia Żytkievič comments.

When analyzing the new generation of the Belarusian artists, the critic Volha Šparaha describes it as embracing a number of oppositions: a «physical» component represented by rather traditional forms of oppression and a «microphysical» component of power — «dispersed invisible forms of control and management», on the one hand, and «a set of resistance strategies — on the other». These oppositions can be easily traced in Alesia Żytkievič's works, who directly observes social «traumas», which generally can be defined as the central semantic direction of her creative life.

For instance, the physics and microphysics of power find their symbolic embodiment in the series *Beyond the Pleasure Principle* (2014) and *Identification with the Aggressor* (2013). The latter brings together a number of objects directly related to the demonstration of aggression in the society. Apart from the unique objects that point at the problem of aggression at the global level, the artist also places in her project some markers that directly characterize Belarus. A little boy's quotation given to accompany one of the objects produces a great emotional impact. It says: «here are the animals standing at the door, they are shot at and so they fall down and die». Thus the discourse of aggression is disturbingly put aside with the spontaneity and play in the child's perception of the world.

The second component of the opposition to power, representing the fixation of resistance strategies in Alesia Żytkievič's works can be traced in the series *Freedom is a Choice of Conscience* (2014). It combines a number of flags with the images significant for the Belarusian environment. Among them there are, for example, clapping hands, a gesture of peace, a print with a stencil portrait of Kastuś Kalinoŭski's — a freedom fighter famous in the history of Belarus. Changing their immediate context of presentation, the artist together with the audience reflects on the emergence of new visual markers of solidarity, which highlight the birth and development of another, socially active, thinking and caring Belarus.

«If there were no such issues, as for example, violation of human rights, we would find other topics, — Alesia Żytkievič assumes, — then we would be handling more global problems, and now we do have to overcome those problems which we are topical for us here. Artists are like a litmus test, they are extremely sensitive people. They produce a very deep response to everything that occurs in the society. Remaining indifferent would be just shameless on our part. The point is that I no longer see Belarus as an isolated country. I would like the Belarusians themselves to start feeling they are a part of the whole, that they are not «the locals» any more, I want them to overcome their fear and feel that they are a holistic unit of the world. It seems to me that our generation already realizes this fact and we do differ from our predecessors by being more free and fearless of many things».

Алеся Жыткевіч. Свабода — выбар сумленьня. 2014
Alesia Żytkievič. Freedom is choice's freedom. 2014

Аляксандра Салдатава. Канікулы ў горадзе
Aliaksandra Saldatava. Vacation in the city

Аляксандра Салдатава. Канікулы ў горадзе
Aliaksandra Saldatava. Vacation in the city

Вольга Сасноўская. Бяз назвы
Volha Sasnouskaja. Untitled

ПРАЗ 20 ГАДОЎ, альбо ПРА ПЕРАЕМНАСЬЦЬ У БЕЛАРУСКАЙ ФАТАГРАФІІ

Вольга Бубіч

У дадзены момант я — нулявы ўзровень беларускай ідэнтычнасьці.
Аляксандар Веледзімовіч, беларускі фатограф, адзін зь фіналістаў праекту «BY NOW»

Стан беларускай фатаграфіі сёньня — адна з тых тэмаў, якія найбольш актыўна абмяркоўваюцца ў культурным асяродзьдзі Беларусі. Пра неабходнасьць вывучэньня разьвіцьця й актуальных тэндэнцыяў фатаграфіі неаднаразова абвяшчалася падчас публічных абмеркаваньняў (напрыклад, на круглым стале «Рэканструюючы фатаграфічную гісторыю: ад “Менскай школы” да пакаленьня “By Now”»), гэтае пытаньне рэгулярна паўстае ў артыкулах, альбомах і кнігах. Важным для беларускай крытычнай супольнасьці стаўся выхад альбому «Новая хваля. Беларуская фатаграфія 1990-х» у «Калекцыі пАРТызана» й зборніку артыкулаў «Творчая фатаграфія ў Беларусі. Досьвед галерэі візуальных мастацтваў NOVA й беларускага фатаграфічнага вэб-альманаху PHOTOSCOPE.BY. 1996–2013».

Вывучэньне фатаграфіі й выяўленьне тэндэнцыяў пераемнасьці цесна зьвязаныя з балючай для нас тэмай культурнага самавызначэньня. Фатаграфія, асноўнымі функцыямі якой сярод іншых зьяўляюцца рэгістрацыя рэальнасьці й экзыстэнцыйны пошук аўтара-фатографа, дае ў гэтым аспэкце дасьледчыкам найбагацейшы матэрыял для аналізу. Яна валодае велізарным патэнцыялам у знаходжаньні адказаў на пытаньні пра традыцыі візуальных дасьледаваньняў, пра тэмы, якія дзесяцігодзьдзямі застаюцца ў аб’ектывах фотакамэраў, пра тое, якія рысы калектыўнага падсьвядомага могуць складаць аснову беларускага характару. Асаблівую цікавасьць у зьвязку з гэтымі пытаньнямі ўяўляе **праект «BY NOW»** — вынік амбіцыйнага конкурсу, праведзенага ў 2013 годзе нямецкімі куратарамі **Матыясам Хардэрам і Гансам Пілерам**. Беларускі фатограф **Андрэй Лянкевіч**, арт-мэнэджар праекту, называе асноўнаю мэтаю «BY NOW» стварэньне «простага праекту пра сучасную беларускую фатаграфію», які прэтэндаваў бы на фіксацыю прамежкавага «зрэзу» альбо «мазаікі» ўсяго таго, што адбываецца ў гэтай сфэры апошнія дзесяць гадоў.

Значнасьць «BY NOW» зьвязаная, перш за ўсё, з тым, што менавіта гэтыя 16 абраных куратарамі візуальных выказваньняў сёньня й у бліжэйшыя гады будуць фармаваць уяўленьне эўрапейца пра Беларусь. Апублікаваны па выніках конкурсу аднайменны альбом можна свабодна набыць у Эўропе, а выстава працаў удзельнікаў у кастрычніку 2014 году адкрылася ў сьценах бэрлінскай галерэі «ifa-Gallery Berlin», а ў лютым наступнага году была прэзэнтаваная ў «ifa-Gallery Stuttgart».

«BY NOW» у чымсьці стаўся сымбалем маладой беларускай фатаграфіі, тым, што здарылася з маркетынгавага пункту гледжаньня своечасова й у патрэбным месцы.

Сама назва хітрай ангельскай шматзначнасьцю амбіцыйна намякае на неабходнасьць асэнсаваньня ўсяго, што адбылося ў нашым візуальным полі «да цяперашняга моманту», адначасова прапаноўваючы нейкі новы актуальны погляд на краіну з геаграфічным скарачэньнем «BY». Не выпадковым супадзеньнем здаецца той факт, што роўна дваццаць гадоў таму, таксама ў кастрычніку, толькі 1994 году, «ifa-Gallery Berlin» ужо выступала ў якасьці пляцоўкі, на якой шырокай публіцы прэзэнтаваўся візуальны зрэз беларускай рэальнасьці. **Выстава «Fotografie aus Minsk»** сабрала працы маладых у тыя часы фатографаў, многія зь якіх знаходзілі стымул да творчасьці ў студыі Валерыя Лабко, легендарнай асобы, што зрабіла вялікі ўнёсак у фармаваньне й разьвіцьцё беларускай фатаграфіі ў 1980–1990-я. Калі гартаеш альбом «Fotografie aus Minsk» з працамі герояў зусім іншага пакаленьня, заканамерна ўзьнікае жаданьне зноў узьняць тэму пераемнасьці ў беларускай фатаграфіі, паспрабаваць параўнаць на прыкладзе матэрыялаў двух фотаальбомаў пытаньні, якімі задаваліся аўтары ў 1994 і 2014 гадах, а таксама адказы, якія яны сваімі фатаграфіямі фармулявалі.

Ці можам мы прасачыць нейкую заканамерную пераемнасьць у беларускай фатаграфіі апошніх дваццаці гадоў? Альбо й у візуальнай плоскасьці мы таксама асуджаныя на «абнуленьне» й вечны комплекс вынаходнікаў ровараў?

БЕЗ АСОБЫ

У шырокім сэнсе да жанру партрэту ў жывапісе, фатаграфіі й літаратуры залічваюць малюнак альбо апісаньне мастацкімі сродкамі чалавека ці групы людзей, якія існуюць ці існавалі ў рэчаіснасьці. Культуролягі адзначаюць, што ў мастацтве партрэт уяўляе сабой ня толькі прайграваньне вонкавых асаблівасьцяў індывіда, але й выяўленьне ягоных унікальных складнікаў — раскрыцьцё асобы ўва ўсёй паўнаце ейнага ўнутранага сьвету. Параўноўваючы выявы людзей у альбомах «Fotografie aus Minsk» (1994) і «BY NOW» (2013), мы знаходзім у іх цікавую тэндэнцыю.

На ўсіх здымках з альбому 1994 году прысутнічаюць людзі, аднак амаль на ніводнай выяве гледачу не даецца магчымасьць цалкам разгледзець партрэтаванага. У сэрыях Ігара Саўчанкі, Сяргея Кажамякіна й Уладзімера Парфянка мы бачым толькі часткі чалавечых фігураў, зафіксаваныя ў нязвыклых ракурсах і / альбо з экстрэмальным кадраваньнем. У працах Галіны Маскалёвай і Ўладзімера Шахлевіча тэма партрэту рэалізуецца пры дапамозе тыражаваньня выявы, дзе суцэльная ідэнтычнасьць пэрсанажа ўяўляецца нібы сабранай з фрагмэнтаў ці паўтораў кадру. Акрамя таго, фізычная немагчымасьць убачыць твар чалавека абыгрываецца (напрыклад, Уладзімерам Парфянком) праз вобраз маскі: на здымках сэрыі «Persona Non Grata» адзін з герояў чытае газэту «Советская культура», закрываючы твар супрацьгазам, у той час як аголеная пара пазуе з галовамі, загорнутымі ў тканіну, цытуючы вядомы сюррэалістычны сюжэт Рэнэ Магрыта. Альбом беларускіх фатографаў «нулявых» працягвае традыцыю адыходу ад «клясычнага» партрэтаваньня. Фактычна ідэнтычныя здымкам з альбому «Fotografie aus Minsk» кадры з экстрэмальным кадраваньнем мы знаходзім у праектах **Вольгі Сасноўскай, Аляксея Навумчыка** й **Сяргея Гудзіліна.**

Партрэт у ягоным традыцыйным сэнсе дэманструе тэндэнцыю заставацца ў межах камэрцыйнага фармату. У альбоме «Fotografie aus Minsk» гэтую нішу займае сэрыя Сяргея Кажамякіна «Дзіцячы альбом», у «BY NOW» — здымкі **Яўгена Канаплёва-Лейдзіка** «Фата-Маргана». Камэнтуючы ідэю сэрыі, у інтэрвію для сайту ZNЯTA Кажамякін распавядае: «Фатограф-рамесьнік здымае дзяцей і стварае антураж. Нейкая дзіўная ўніформа, якая, паводле ягоных уяўленьняў, павінна быць прывабнай для кліента. Тут намяшана вельмі шмат чаго — фальклёр, эстрада, элемэнты вайсковай формы, савецкая эмблематыка. Па сутнасьці, тут выяўляюцца культурны багаж фатографа, ягоны густ, стэрэатыпы, уяўленьне пра прыгажосьць і шмат чаго яшчэ. І на гледачоў трансьлюецца ўвесь гэты кіч. Іншы пласт — калі глядзіш на ўсе працы разам, на "Дзіцячы альбом". Ёсьць зусім маленькія дзеці, ёсьць старэйшыя, ёсьць і дарослыя дзесьці побач. І разумееш, як чалавека ўбудоўваюць у грамадзтва».

У такім жа кічавым ключы, адыграным паводле законаў уяўленьня пра «смачнасьць», сэксуальнасьць і прывабнасьць для масавага гледача, выбудаваныя партрэты трыё «Топлес», якія адкрываюць альбом «BY NOW». Нягледзячы на відавочныя адрозьненьні ў падборы герояў, фатограф Яўген Канаплёў-Лейдзік працягвае традыцыю паказваць гледачу безаблічныя плоскія карцінкі. Ідэальныя ў тэхнічным выкананьні, яны не даюць ніводнага намёку на сапраўдны характар — індывідуальнасьці дзяўчат. Падобныя выявы маглі б быць зробленыя фактычна ў любой краіне сьвету, якая гуляе паводле законаў камэрцыйнай фатаграфіі. Але, акрамя камэрцыйнага складніку, яны па сутнасьці абсалютна нічым не адрозьніваюцца ад кадраваных здымкаў Сяргея Кажамякіна альбо Ігара Саўчанкі: глядач зноў застаецца сам-насам з пытаньнем пра ідэнтычнасьць пэрсанажаў.

Адным зь лягічных тлумачэньняў тэндэнцыі да выяўленьня ў беларускай фатаграфіі безаблічнага пэрсанажа можа стаць тэзыс культуроляга **Барыса Маркава,** які зьвязвае страту асобы са стратай ідэнтычнасьці — як на ўзроўні кожнай канкрэтнай індывідуальнасьці, так і ў дачыненьні да цэлага народу. *«Кожны чалавек, кожная група, народ павінны любіць і ўхваляць як свой вонкавы выгляд, так і культуру й звычаі, і ганарыцца імі, каб ня страціць сябе й не растварыцца ў іншых,* — піша Маркаў у кнізе «Культура штодзённасьці». — *Праблема страты й захаваньня ідэнтычнасьці па-сапраўднаму можа быць асэнсаваная на ўзроўні ня столькі ідэалёгіі, колькі псыхалёгіі й нават фізіялёгіі людзей. Ідэнтычнасьць — гэта псыхасаматычны стан; яна ўлучае ў сябе ня толькі веданьне пра тое, хто я, але й пачуцьцё ўпэўненасьці, гонару й павагі да сябе»*.

Як вядома, беларусы ў гэтым сэнсе — нацыя, для якой характэрныя «адсутнасьць выразных нацыянальна-культурных формаў» і нявызначанасьць у пабудове дыялёгу з уласным калектыўным «я», што выяўляецца ў сытуацыі дзьвюхмоўя, насьцярожаным стаўленьні як да гістарычнага мінулага, так і да наяўнай спадчыны, а таксама ў бесьперапынных спрэчках пра тое, да якога геапалітычнага лягеру далучыцца. Як бачым, падобныя мэнтальныя асаблівасьці знаходзяць сваё адлюстраваньне й у традыцыі фатаграфаваньня. Мы альбо высьлізгваем з-пад аб'ектываў фотакамэраў, альбо прытрымліваемся правілаў навязанай нам звонку гульні.

І як паэтычны рэфрэн тэндэнцыі прэзэнтацыі чалавека ў беларускай фатаграфіі гучыць формула беларускага філёзафа Валянціна Акудовіча: «Мяне няма».

БЕЗЫМЕННАЯ ПРАСТОРА

Яшчэ адным цікаўным аспэктам пры параўнаньні альбомаў з прабелам у 20 гадоў зьяўляецца падыход беларускіх фатографаў да фіксаваньня навакольнай прасторы. У фатаграфіі пэйзажаў, як і ў партрэтах, ім дзіўным чынам удаецца прытрымлівацца абранай лініі безыменнасьці й сюррэалізму. Дастаткова супаставіць сэрыю Ўладзімера Парфянка «Дзівоснай мэлёдыі нестае нашым жаданьням (Арцюр Рэмбо)» з фотакнігі «Fotografie aus Minsk» і ўжо пазнавальны стыль маладых менскіх фатографаў **Максіма Шуміліна** й **Міхаіла Лешчанкі**: спакойны, але настойлівы адказ рэальнасьці, якая не задавальняе аўтараў, спроба ўцёкаў у сьвет на мяжы сну й адчуваньні моманту, стварэньне ўласнага, не падобнага да ўсяго навакольнага, сусьвету. Камэнтуючы выставу «Сад» тандэму Максіма Шуміліна й Міхаіла Лешчанкі, мастак **Сяргей Шабохін** піша: *«Гледзячы на фатаграфіі з сэрыі "Сад" і больш раньнія працы, усьведамляеш, што ў іх няма ніякіх адбіткаў сучаснай цывілізацыі, "капсулаў часу" — аб'ектаў, якія характарызуюць месца й час таго, што адбываецца ў кадры. Усе прадметы й вобразы простыя й пазнавальныя, яны як быццам існавалі вечна. Усё выяўлена й растворана, "міталёгія звычайнага", чыстая шчырасьць, прастата й гармонія. Фатографы, як яны самі лічаць, "зьяўляюцца праваднікамі нейкай іншай, вялікай ірацыянальнай сілы", таму інтуіцыя ў іхнай творчасьці займае значнае месца»*.

Сюррэалізм паўстаў у Эўропе на пачатку XX стагодзьдзя як рэакцыя мастацкіх розумаў на ўзрастаньне антыгуманізму й духоўную дысгармонію капіталістычнага сьвету. У пошуках «сапраўднай рэальнасьці», якая дазволіла б спасьцігнуць асобасна-пачуцьцёвую суб'ектыўнасьць і вызваліцца ад прыгнёту сацыяльнага ціску, мастакі абвяшчалі сваімі асноўнымі каштоўнасьцямі свабоду й ірацыянальнасьць. Аднак калі па меры станаўленьня сюррэалізм паступова адыйшоў ад паляваньня за некрытычным падсьвядомым, саступіўшы месца прадуманым разумным экспэрымэнтам, накіраваным на правакацыю звыклых уяўленьняў, то ў выпадку зь беларускай фатаграфіяй ён застаецца, на мой погляд, цесна зьвязаным з самалюбаваньнем, захапленьнем унікальнасьцю ўласнага ціхамірнага сьвету. Уцёкі ў сябе, якія былі задуманыя сюррэалістамі як першы крок да рэвалюцыі, завялі аўтараў ва ўтульны тупік, населены сырэнамі, што заспакойваюць іх. *«Тут час спыняецца,* — кажа **Максім Шумілін**, — *увесь наш творчы працэс — гэта нібы ўцёкі ў рай ад навакольнай рэальнасьці»*. Так, да безасобаснага прадстаўленьня чалавека ў беларускай фатаграфіі дадаецца такі ж безасабовы паказ навакольнай прасторы, фармуючы агульную карціну татальнага мэнтальнага вакууму — унікальнай значнай нулявой марфэмы, якой паўстае Беларусь на эўрапейскай сцэне.

Але ці так гэта насамрэч? Калі разгледзець фатаграфіі на старонках альбому «BY NOW» і параўнаць падыходы маладых фатографаў са стратэгіямі іхных папярэднікаў, выявіць новыя тоны ўсё ж магчыма.

НОВЫ ПОГЛЯД

Калі ня новую, то, безумоўна, іншую візуальную мову можна выявіць у сэрыі **Аляксандры Салдатавай** «Канікулы ў горадзе», калі параўноўваць кантэнт «BY NOW» з альбомам «Fotografie aus Minsk». Аляксандра аказваецца практычна адзінай аўтаркай з 16 удзельнікаў праекту, якая займаецца вывучэньнем беларускай штодзённасьці па-за зонай кухоннага камфорту. Ейныя працы раскрываюць тэму ўрбаністычных будняў звычайнага месьціча, паказваючы яго непатрабавальным павольным назіральнікам жыцьця краіны ў рэжыме «stand by».

Іншым неардынарным прыкладам ёсьць сэрыя **Сяргея Гудзіліна** «Прыватны Прэзыдэнт», у якой праваакцыйны рэпартэр «Нашай Нівы» працуе з тэмай прыватнага й публічнага. Карыстаючыся візуальным прыёмам дэканструкцыі, папулярным яшчэ ў 1990-х сярод беларускіх фатографаў (згадайма, напрыклад, Уладзімера Шахлевіча, Вадзіма Качана), Гудзілін, тым ня менш, дазваляе па-новаму зірнуць на межы дыстанцыі й іхную вымушаную трансфармацыю ў сучасным мэдыйным грамадзтве. Сяргей падае партрэт прэзыдэнта Беларусі сэрыяй фрагмэнтаў здымкаў, зробленых з экрану тэлевізару. Фармуецца парадокс: лідэр, які неаднаразова заяўляе падчас сваіх выступаў пра блізкасьць да народу, сапраўды фармальна аказваецца на «прыватнай» ад нас адлегласьці. Аднак той факт, што мы ня можам зьведаць яго, убачыць ягоны партрэт у традыцыйным разуменьні, фармуе размыты, безаблічны вобраз з фрагмэнтаў твару, рухаў, атрыбутаў адзеньня.

Яшчэ адзін прыклад іншага погляду на традыцыйную тэму — фатаграфіі **Андрэя Лянкевіча**, прысьвечаныя тэме ваеннага мінулага беларусаў. Аўтар уключае ў свой маштабны праект пра калектыўную памяць адважнае спалучэньне разнастайных новых для візуальнага поля беларускай фатаграфіі прыёмаў, сярод якіх, напрыклад, архіўны здымак і ягонае пераасэнсаваньне ў сёньняшніх рэаліях, псэўдадакумэнтальная пастаноўка, гугл-тэхналёгіі. Асаблівай увагі заслугоўваюць дыптыхі, якія ўлучаюць гугл-здымку беларускіх вуліцаў, названых у гонар герояў Вялікай Айчыннай вайны, і наўмысна недакладныя архіўныя партрэты гэтых самых герояў. Разьмяшчаючы выявы падобным чынам, фатограф задаецца пытаньнем пра іх рэальнасьць, значэньне ў калектыўнай сьвядомасьці народу, пра фэномэн гістарычнай памяці. Якое значэньне маюць для беларусаў назвы вуліцаў Марыі Мельнікайтэ, Ліліі Карастаянавай, Пятра Машэрава? Звыклыя для слыху імёны даўно перасталі асацыявацца з подзьвігамі герояў, якія абаранялі Радзіму, іхныя фатаграфіі не выклікаюць у нашай памяці ніякіх зачэпак. Больш «рэальнымі» нам здаюцца кампутарныя малюнкі гугл-мэпс, якія шэрымі лініямі асфальту й бэтону перасякаюць беласьнежную старонку.

Названыя аўтары выводзяць маладую беларускую фатаграфію на новы віток разьвіцьця, прапануючы іншы погляд на вядомыя тэмы, якія маюць дачыненьне да таго, што можна было б назваць «беларускай рэчаіснасьцю». Такім чынам, адказваючы на пытаньне пра пераемнасьць у фатаграфіі апошніх дваццаці гадоў, я хацела б запярэчыць думцы фатографа **Аляксандра Веледзімовіча**, сфармуляванай у эпіграфе да артыкулу. У фільме Максіма Багдановіча, зьнятым пра ўдзельнікаў праекту «BY NOW», на пытаньне пра пераемнасьць Веледзімовіч вызначае сябе «нулявым узроўнем ідэнтычнасьці», заўважаючы, што ён сам толькі пачынае пачувацца «чалавекам, які хоць якім чынам можа асацыяваць сябе з гэтай краінай».

Абмінаючы тое, што «нулявой чалавечай ідэнтычнасьцю» культуролягі называюць гендэрную ідэнтычнасьць, адзначым, што існаваньне любой культуры немагчымае без традыцыі, незалежна ад таго, ці прытрымліваемся мы яе сьвядома, чэрпаючы інфармацыю з фармальных, структураваных крыніцаў, прадстаўленых, напрыклад, адукацыйнымі праграмамі, публікацыямі альбо выставамі, ці схопліваем стыхійна, часта несьвядома. **Нараджэньне новага прадугледжвае засваеньне вынікаў папярэдняй дзейнасьці** — гэты агульны закон разьвіцьця працуе й у сфэры культуры. На пустым месцы, «вымеценым» ад культуры, стварыць новую культуру немагчыма. На нуль, як вядома, дзяліць нельга, а безасабовасьць у выяўленьні людзей і сьвядомыя ўцёкі ад рэчаіснасьці здаюцца такімі ж паўнавартаснымі характарыстыкамі, якія сьведчаць пра пераемнасьць у беларускай фатаграфічнай традыцыі, як і сталая ўвага да тэмы даўно мінулых войнаў і жаданьне пагуляць з рэжымам.

Нельга кожны раз пачынаць з нуля, зь якімі б асобаснымі духоўнымі пошукамі мы ў дадзены момант сябе ні асацыявалі.

Аляксандар Веледзімовіч. Праект «Месца»
Aliaksandar Vieliedzimovič. «Space» project

Міхаіл Лешчанка. Сад
Michail Leščanka (Mikhail Leschenko). The garden

20 YEARS LATER, or ON CONTINUITY IN BELARUSIAN PHOTOGRAPHY

Volha Bubič

«At the moment I represent the zero level of Belarussian identity».
Alaksandr Vieledzimovič, Belarusian photographer,
one of BY NOW project finalists

The state in which Belarusian photography finds itself nowadays is one of the most debated issues in the country's cultural environment. The need to study the development and topical photographical trends has been repeatedly articulated in public discussions (for example, at the roundtable discussion «Reconstructing photographical history: from Minsk school to By Now generation»). Moreover, this problem is regularly dealt with in articles, albums and books. In this regard the publications of the album «New Wave. Belarusian photography of the 1990s» in the «pARTisan collection» and the collection of essays «Creative Photography in Belarus. The Experience of Gallery of Visual Arts NOVA of the Belarusian Photographic Web Almanac PHOTOSCOPE. BY. 1996-2013» became significant events for the Belarusian critical community.

Exploring photography and establishing continuity trends are closely associated with the topic of cultural identity — the issue which still remains painful for us.

Photography has always been characteristic of such main functions as reality registration and the photographer's existential search, and in this aspect it provides researchers with rich data for analysis. Certainly, it possesses a huge potential in finding answers to the questions about visual research traditions, as well as topics that remain in focus for decades and some features of collective unconscious which in their turn can form the basis of the Belarusian identity.

In regard to these questions **BY NOW** is a project of a particular interest. It was the result of the ambitious contest held in 2013 by the German curators **Matthias Harder** and **Hans Pieler**. Its main goal, articulated by the Belarusian photographer **Andrei Liankievič** who had a role of the project's art manager, was in creating «a simple project on contemporary Belarusian photography», which would claim to reflect an intermediate «selection» or «a mosaic» of all that has been happening in Belarusian photography for the last decade. The significance of BY NOW is primarily linked with the fact that there are these 16 visual statements chosen by the curators that today and in the upcoming years would form in the minds of the Europeans an image about Belarus. The self-titled album which contains the contest's photographic results can be freely purchased in Europe, whereas the exhibition of the participants' works opened at ifa-Gallery Berlin in October, 2014.

To some extend BY NOW has become a symbol of young Belarusian photography having occurred from the point of view of marketing in time and in the right place. The name itself through its cunning multiple interpretations encoded in its English title ambitiously drives us to the need to reflect on everything that occurred within our visual field «by now», simultaneously suggesting a new topical perspective on the country with the geographical abbreviation of «BY».

It seems to be a sort of logical coincidence that **exactly twenty years ago**, in October of 1994, ifa-Gallery Berlin already acted as a platform for the presentation to the general public a visual selection of the Belarusian reality. The exhibition brought together the works of young photographers, whereas the stimulus for those photographs to appear was largely provided by Valera Lobko's studio with this figure's being a legendary personality, who had made an enormous contribution to the formation and development of the Belarusian photography of the 1980-1990s. Looking through the **album «Fotografie aus Minsk»** which puts together the works of the heroes of the entirely different generation, a desire to raise once again a painful problem of the continuity in Belarusian photography which still makes many people dwell on it naturally appears. Thus, there comes a desire to compare through the materials provided by the two albums the questions the photographers in 1994 and 2014 were addressing, as well as the answers they formulated in their own creative projects.

Can we trace a certain continuity in Belarusian photography within the last twenty years? Or actually in the visual sphere we are also doomed to keep «resetting» everything over and over again, doomed to suffer from the eternal complex of those who reinvent the wheel?

FACELESS

In a broad sense an image or a description by artistic means of a person or a group of people who exist or existed in reality refer to the portrait genre in painting, photography and literature. Specialists in Culture Studies point out that in art the portrait assumes not only the reproduction of some external characteristics of an individual, but also revealing his/her unique components — a complete disclosure of the personality's inner world. Comparing the photographs with people depicted in them in the albums «Fotografie aus Minsk» (1994) and BY NOW (2013) we can trace an interesting tendency.

In all the photographs of the 1994's album there are people present, however in almost none of them the viewer is given a chance to give a closer look at a person portrayed. In the series made by **Ihar Saŭčanka** (Igor Savchenko), **Siarhiej Kažamiakin** (Sergey Kozhemyakin) and **Uladzimir Parfianok** we see only some parts of human figures, captured in unusual angles and/or extreme cropping. In **Halina Maskalova**'s (Galina Moskoleva) and **Uladzimir Šachlevič**'s (Vladimir Shachlevich) works the topic of the portrait is realized by means of duplicating the image, where the character's integral identity is presented as if being assembled from pieces or through the repetition of the same shot. In addition, physical inability to see a person's face makes play with the image of a mask (for example, by Uladzimir Parfianok): in the shots from the series *Persona Non Grata* one of the characters reads an issue of «The Soviet Culture» newspaper having his face covered by a gas mask, whereas a naked couple poses with their heads wrapped in a tissue which somehow seems to refer to a famous surrealistic plot of Rene Magritte's. The young Belarusian photographers' album continues the tradition of distancing themselves from «classical» portraiture. In **Volha Sasnoŭskaja**'s, **Alaksiej Navumčyk**'s and **Siarhiej Hudzilin**'s projects we find shots which are virtually identical with the abruptly cropped

The portrait in its traditional sense tends to remain in commercial photography. In the album «Fotografie aus Minsk» this niche is taken by Siarhiej Kažamiakin's series *Children's Album*, while BY NOW — by the photographs by **Jaŭhienij Kanaploŭ-Lejdzik** *Fata-Morgana*. Commenting on the idea that underlies the series in his interview for the site ZNЯTA Kažamiakin said:

«A professional for whom photography is a craft takes pictures of children and creates entourage. I is some sort of a strange uniform that, to his own mind, must seem attractive to the client. Here very many things are mixed up — folklore, estrade, military uniform elements, Soviet emblems. In fact, his cultural background, tastes, stereotypes, ideas about beauty and many other things are revealed. All this kitsch is directed at the spectators. Another layer is revealed when you look at all the pictures together, at the Children's Album. There are some very little kids, there are those who a little bit older, there are the bigger ones, somewhere around. And you realize how a person is made to fit the society».

The portraits of the trio «Topless» band, which appear on the first pages of the BY NOW album are made in the same kitsch way, staged according to the ideas about what is tasty, sexy and attractive in the mass audience's eyes. Despite the visible diversity in selecting his

characters, the photographer Jaŭhienij Kanaploŭ-Lejdzik continues the tradition of showing to his viewers impersonal insensible images. Being technically perfect, they fail to transmit even a hint at the real nature of the girls' personalities. If to put aside the formal geographical aspect, we may claim that such images might have been made practically in any country of the world which follows the rules of commercial photography. In point of fact, they absolutely do not differ from those cropped photographs made by Siarhiej Kažamiakin or Ihar Saŭčanka. The viewer is again left face to face with the question about the nature of the characters portrayed.

One of the logical explanations of the tendency of depicting in Belarusian photography the faceless characters can be found in the thesis provided by the culturologist **Boris Markov**, who links the loss of the face with the identity loss that can occur both at the level of every particular individual and referring to the whole people. «*Every person, every group or people should enjoy praising their outlook, their culture and customs, be proud of them in order not to lose themselves and not get dissolved in others,* — wrote Markov in his book „Culture of Everyday Life". — *The problems of the identity loss and preservation can be fully understood not so much at the level of ideology, but through psychology or even physiology of people. Identity is a psychosomatic condition; it includes not only the knowledge of who I am, but also a sense of confidence, pride and self-respect*».

As we know, in this regard the Belarusians present a nation that is **characterized by «the absence of distinct national and cultural forms»** and by the uncertainly in establishing the dialogue with their own collective «self», which is manifested in the situation of bilingualism, a cautious attitude to their historical past and current heritage, as well as by the endless debate on which geopolitical camp to join. As we see, these mental specificities get reflected in the photographic traditions, too. We either escape from the camera lenses or stick to the rules of the games imposed on us from the outside.

And, as a poetic refrain in the tendency of the presentation of an individual in Belarusian photography there stands out a philosophical formula of the Belarusian philosopher Valancin Akudovič. *I am not here.*

NAMELESS SPACE

When comparing the albums with 20 years of distance between them, we can also give a closer look to the approach the Belarusian photographers use in capturing physical space around them. In photographing landscapes as well as in portraits, they miraculously manage to stick to the same line of namelessness and surrealism. It is enough to compare the series by Uladzimir Parfianok *La Musique Savante Manque a Notre Desir* (Arthur Rimbaud) found in the photobook «Fotografie aus Minsk» and the widely recognized young Minsk photographers' **Maksim Šumilin** and **Michaił Leščanka**'s style whose series were chosen to become a part of BY NOW. Both visual selections reveal a calm, but persistent answer given to the reality by the authors who are dissatisfied with it. It is an attempt to escape into another universe found at the edge of the dream and the perception of the moment of now, the creation of the world of their own which is unlike everything that surrounds them.

Commenting on the exhibition «The Garden» held by the tandem of Maksim Šumilin and Michaił Leščanka, the artist **Sergey Shabohin** wrote: «*Looking at the photos from the series **The Garden** and some earlier works, you realize that they are deprived of any traces of modern civilization, of „time capsules" or any objects that characterize the place and time of the events captured. All the items and images are simple and recognizable, as if they existed forever. Everything has been made clear and dissolved in the shots, it is „the mythology of the ordinary", pure sincerity, simplicity and harmony. The photographers, as they state themselves, „are agents of some other larger irrational forces", so the role of intuition in their works comes to be so important*».

Surrealism originated in Europe in the early XX century as the artistic minds' reaction to the growing inhumanity and spiritual disharmony of the capitalist world. Searching for the «true reality» that would allow them to grasp their personal-sensual subjectivity and get liberated from the yoke of social pressure, artists proclaimed freedom and irrationality as their key values. However, if in the course of its formation, surrealism gradually ceased hunting for the uncontrolled subconscious, giving way to thoughtful clever experiments aimed at provocation of everyday notions, in case of Belarusian photography, it remains, in my opinion, closely connected to narcissism directed at the uniqueness of one's proper serene universe.

Escape into themselves, planned by the surrealists as a first step towards the revolution, brought the authors into a cozy deadend, populated by lulling sirens. Again quoting Sergey Shabohin's review to the project «The Garden», one of the photographer's statements can be recalled: «*Here, time stands still,* — says Maksim Šumilin — *our entire creative process is like an escape to a paradise from the reality that surrounds us*».

So, impersonal representation of a man in Belarusian photography can be enriched by a similar characteristic but in terms to the view of the surrounding space, forming an overall picture of the total mental vacuum — **a unique meaningful zero morpheme**, which represents Belarus on the European stage. But is it really so? Looking at the photos on the pages of BY NOW and comparing the approaches of the young photographers with those of their predecessors, one can also discover a few new tones.

A DIFFERENT PERSPECTIVE

If not entirely new, then definitely just a different visual language can be traced in the series made by a representative of the young Belarusian photography **Alaksandra Saldatava** *Holidays in the City*, if to compare BY NOW content with the album «Fotografie aus Minsk». Alaksandra virtually turns out to be the only photographer out of 16 project's participants to deal with the exploration of the Belarusian routine out of «the kitchen comfort zone». Her works reveal the topic of urban everyday life of an ordinary city dweller, showing him/her as an undemanding uninvolved observer of the country set in «stand by» mode.

Another extraordinary example is provided by the series *Private President* made by **Siarhiej Hudzilin**. There the provocative reporter of the «Nasha Niva» newspaper handles the topic of the private and the public. Making use of the visual method of deconstruction, already popular in the 1990-s among some Belarusian photographers (such as, for example, Uladzimir Šachlevič, Vadzim Kačan), Hudzilin, he, nevertheless, manages to give a brand new look at the borders of distance and their forced transformation in the contemporary media society. In Siarhiej's series the portrait of the President of Belarus is presented through a set of photo fragments made when photographing a TV screen. A paradox is formed: the leader who repeatedly mentions his closeness to the people actually does get closer to us, finding himself at a really «private» distance. However, the fact that we fail to recognize him, to have his face seen in the traditional meaning of the portrait genre, forms a vague, impersonal image composed from the fragments of the face, gestures and clothes attributes.

One more example of another perspective applied to a familiar topic is a project made by **Andrei Liankievič**, who works with the issue of the war past of the Belarusians. The author incorporates in his large-scale series about collective memory a bold combination of various methods which are seen as new for the visual field of Belarusian photography. Among them there are, for example, archive photographs and their rethinking in today's realities, pseudo-documental staging and google technologies. Particularly noteworthy are his diptychs which include google-shots of the Belarusian streets named in honor of the Great Patriotic War heroes and their deliberately blurred archival portraits. Placing the images in this way, the photographer addresses the issue of their reality and their meaning in people's collective consciousness, as well as the phenomenon of historical memory. What meaning do the names of

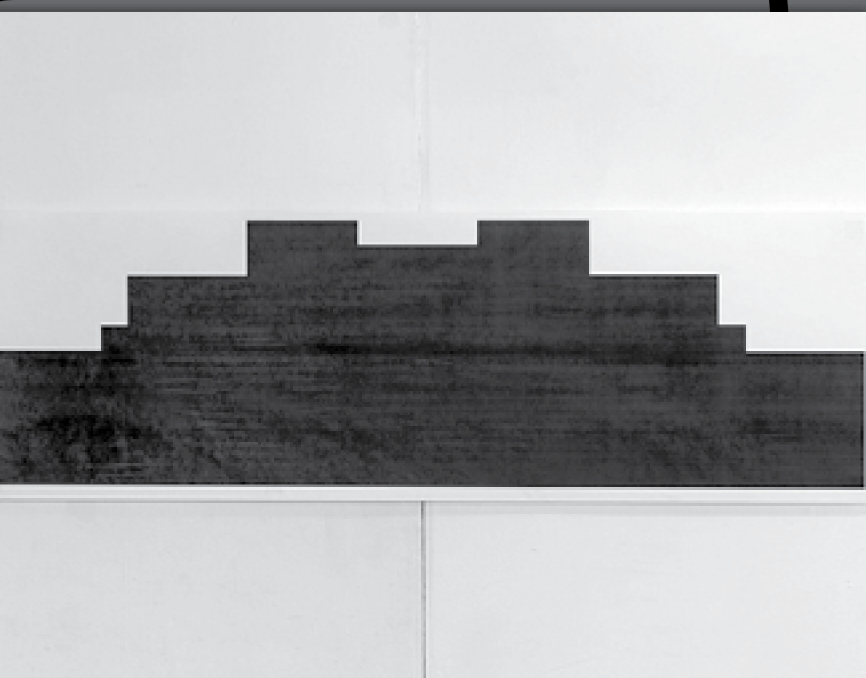
Maria Mielnikayte, Liliya Karastoyanova, Petr Masherov have for the Belarusians? A long time ago familiar names ceased to be associated with the deeds of the heroes who defended our Motherland, the photos of their faces do not trigger in our memories any clues. Computer images from Google-maps with gray asphalt and concrete lines crossing the snow-white page seem more real to us.

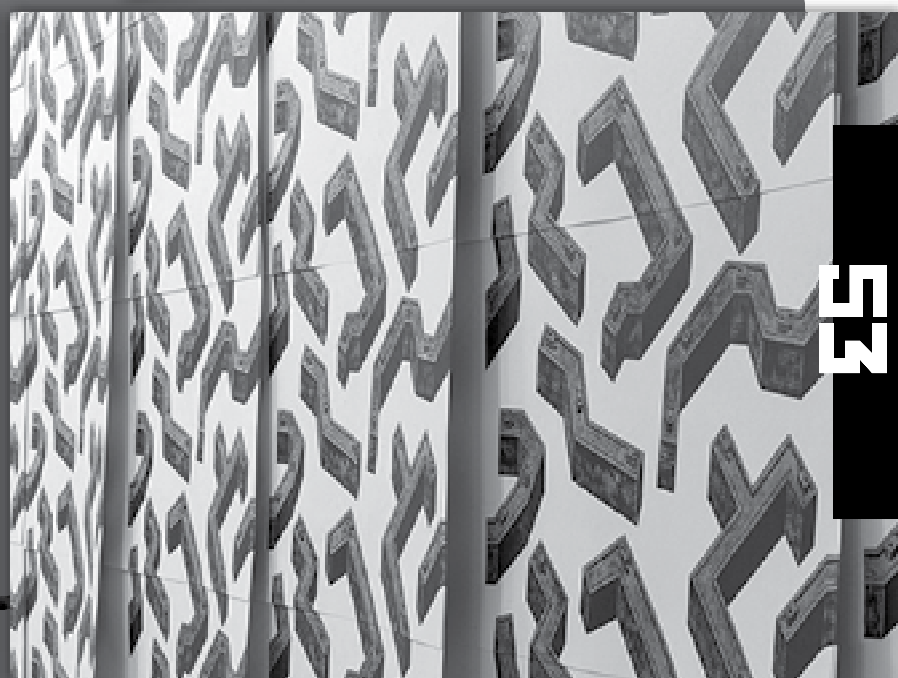
These authors take young Belarusian photography to a new level of development, offering a different perspective on familiar topics related to what might be called «Belarusian reality».

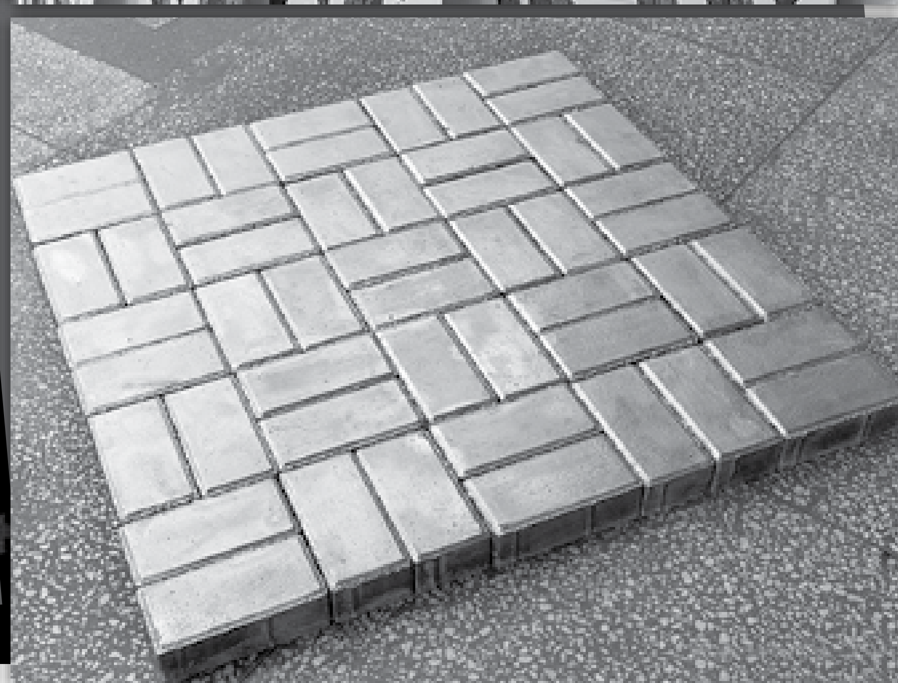
Answering the question about continuity in Belarusian photography of the last twenty years, I would like to argue the opinion given by the photographer **Alaksandr Vieledzimovič** that was chose as the epigraph to this article. In the documentary film made by Maksim Bahdanovič about the participants of BY NOW, Vieledzimovič reacts to the problem of continuity defining himself as a «zero identity level», noting that he is just starting to feel like *«a person who somehow can associate himself with this country».* Even if we do not take into consideration that in Culture Studies «zero human identity» actually stands for gender identity, we can agree that the existence of any culture is impossible without traditions, regardless of the fact whether we follow them consciously or not, when obtaining information from formal, structured sources, represented, for example, by educational programs, publications or exhibitions, or grasping it spontaneously, often even out of our control.

For something new to be born it is necessary to assimilate the outcomes of the previously performed activities. This general rule of development is also applicable to the sphere of culture. From scratch, devoid of any culture, it is impossible to create a new one. It is common knowledge that one cannot divide by zero, and impersonality in depicting people as well as conscious escape from reality seem to be full-fledged characteristics suggestive of the continuity in the Belarusian photographic tradition. Other features can be seen in our constant attention to the subject of bygone wars and our wish to play with the regime.

You cannot start every time from scratch, whatever personal spiritual quest we currently associate ourselves with at the moment.







Уладзь Грамовіч. З праекту «Replika». 2014
Uladz Hramovič. From the «Replika» project. 2014

Бісмарк. Антыглямурная фотасэсія. 2000-я

Bismark. Anti-glamour photo session. 2000s

ПАЛІТЫКА ІНСТАЛЯЦЫІ

Барыс Гройс

Сфэра мастацтва ў нашыя дні часта атаясамліваецца з мастацкім рынкам, а твор мастацтва найперш разглядаецца ў якасьці прадмету спажываньня. Тое, што мастацтва функцыянуе ў рынкавым кантэксьце й што кожны твор мастацтва ёсьць таварам, нікім не аспрэчваецца. У той жа час мастацтва ствараецца й выстаўляецца й для тых, хто не зьбіраецца станавіцца калекцыянэрам, а такія людзі якраз і складаюць большую частку мастацкай аўдыторыі. Шараговыя наведнікі зазвычай не ўспрымаюць выстаўленыя працы ў якасьці прадметаў спажываньня. У той жа час колькасьць маштабных выставаў: «Documenta», «Manifesta», біенале, трыенале, — бесьперапынна павялічваецца. Нягледзячы на вялізныя грошы й энэргію, інвэставаныя ў такія выставы, усе яны арыентаваныя ня столькі на пакупнікоў мастацтва, колькі на шырокую публіку — ананімнага наведніка, які, хутчэй за ўсё, нічога не набудзе. Але й мастацкія кірмашы, па сутнасьці прызначаныя для абслугоўваньня пакупнікоў, усё больш ператвараюцца ў падзеі для шырокай публікі, якая альбо не зацікаўленая ў набыцьці мастацтва, альбо ня мае дзеля гэтага фінансавых мажлівасьцяў. Мастацкая сыстэма, такім чынам, паступова становіцца часткаю той самай масавай культуры, якую яна гэтак доўга імкнулася дыстанцыянавана назіраць і аналізаваць. Мастацтва становіцца часткаю масавай культуры й ня столькі вытворчасьцю індывідуальных працаў для мастацкага рынку, колькі выстаўнай практыкай, якая спалучае архітэктуру, дызайн і моду, — так, як гэта ўяўлялі сабе найбольш выбітныя авангардысты, напрыклад, мастакі Баўхаўсу або ВХУТЕМАСу, яшчэ ў 1920-х гадах.

Сучаснае мастацтва, такім чынам, можа быць асэнсаванае перадусім як выстаўная дзейнасьць. Гэта азначае, сярод іншага, што ўсё больш складана адрозьніваць дзьве ягоныя асноўныя фігуры: мастака й куратара.

Традыцыйны падзел працы ў мастацкай сыстэме быў выразны. Творы мастацтва выраблялісі мастакамі, а затым адбіралісі й выстаўлялісі куратарамі. Але, прынамсі, з часоў Дзюшана гэты падзел пачаў сьцірацца. Сёньня няма больш ніякай анталягічнай розьніцы паміж стварэньнем мастацтва й яго дэманстрацыяй. У сучасным мастацкім кантэксьце вырабляць твор мастацтва азначае выстаўляць любую рэч у гэтай якасьці. Таму ўзьнікае пытаньне: **ці магчыма яшчэ адрозьніць ролі мастака й куратара** й, калі так, то якім чынам — ва ўмовах зьнікненьня розьніцы паміж вытворчасьцю мастацтва й ягонай дэманстрацыяй. Я спрабую апісаць магчымасьць такога падзелу з дапамогаю аналізу адрозьненьняў паміж стандартнай выставай і мастацкай інсталяцыяй. Канвэнцыйная выстава ўяўляе сабою збор мастацкіх аб'ектаў, разьмешчаных у выстаўнай прасторы ў пэўным парадку дзеля пасьлядоўнага агляду. У гэтым сэнсе выстава функцыянуе як працяг нэўтральнага публічнага гарадзкога асяродзьдзя — штосьці накшталт платнага завулку, у які за сьціплую суму можа зайсьці кожны мінак. Перамяшчэньне наведніка ў выстаўнай прасторы нагадвае шпацыр па вуліцы й разгляданьне архітэктуры будынкаў. Не выпадкова Вальтэр Бэньямін у праекце «Аркады» праводзіць аналёгію паміж гарадзкім флянэрам і наведнікам выставы. Цела гледача ў такой сытуацыі застаецца па-за зонаю мастацтва: мастацтва зьмяшчаецца перад назіральнікам — ці тое аб'ект, ці пэрформанс або фільм. Адпаведна, выстаўная прастора разумеецца тут як пустое нэўтральнае публічнае месца, як сымбалічная грамадзкая ўласнасьць. Адзіная функцыя гэтай прасторы палягае ў тым, каб зрабіць мастацкі аб'ект даступным глядацкаму позірку.

Куратар арганізуе выстаўную прастору ад імя грамадзтва як ягоны прадстаўнік. Адпаведна, задача куратара — захаваньне публічнага статусу гэтай прасторы за кошт забясьпечаньня грамадзкага доступу да разьмешчаных у ёй індывідуальных твораў. Відавочна, што індывідуальныя творы ня могуць самастойна забясьпечыць сваю бачнасьць і прыцягнуць увагу назіральніка. Дзеля гэтага ім нестае вітальнасьці, энэргіі й здароўя. Сам па сабе твор мастацтва паўстае хворым і бездапаможным, каб яго ўбачыць, глядач павінен быць прыведзены да яго, накшталт таго, як мэдсястра прыводзіць наведнікаў да прыкутага да пасьцелі пацыента. Зусім не выпадкова, што словы «куратар» *(curator)* і «лекаваньне» *(cure)* этымалягічна зьвязаныя: курыраваць — значыцца лекаваць. Кураторства лекуе нямогласьць выявы, ейную няздатнасьць да самапрэзэнтацыі. Выстаўная дзейнасьць — гэта тыя самыя лекі, якія дапамагаюць хворай выяве, забясьпечваюць ейную прысутнасьць, бачнасьць, выводзяць яе на грамадзкі прагляд і суд. Тым самым кураторства можна азначыць як дапаўненьне *(supplement)*, накшталт *фармакону* ў дэрыдыянскім сэнсе: кураторства лекуе выяву й у той жа час садзейнічае працягу хваробы[1]. Іканаборскі патэнцыял кураторства быў упершыню рэалізаваны ў дачыненьні да сакральных прадметаў мінуўшчыны, калі яны былі ператвораныя ў мастацкія аб'екты шляхам іх разьмяшчэньня ў нэўтральнай, пустой выстаўнай прасторы музэю ці галерэі. Менавіта куратары, у тым ліку музэйныя, сталіся першымі стваральнікамі мастацтва ў ягоным сучасным разуменьні.

Першыя мастацкія музэі былі заснаваныя напрыканцы XVIII — на пачатку XIX стагодзьдзя й разьвіваліся на ўсім працягу пазамінулага стагодзьдзя дзякуючы імпэрскім заваёвам і разрабаваньню неэўрапейскіх культураў. Разнастайныя прыгожыя прадметы, першапачаткова прызначаныя для культавых мэтаў, дэкаратыўныя элемэнты інтэр'еру альбо атрыбуты асабістага багацьця калекцыянавалісі й выстаўлялісі ў якасьці мастацкіх твораў, то бок дэфункцыяналізаваных аўтаномных аб'ектаў, адзіным прызначэньнем якіх сталася

іх сузіраньне гледачом. Любое мастацтва бярэ свой пачатак у дызайне — ці тое дызайн культу альбо ўлады. У сучасным сьвеце дызайн таксама папярэднічае мастацтву. Гледзячы на разнастайныя аб’екты, выстаўленыя ў сёньняшніх музэях, ня варта забывацца, што ўзоры сучаснага мастацтва ў нашыя дні ёсьць перадусім дэфункцыяналізаванымі элемэнтамі дызайну. Незалежна ад таго, ці быў ён мас-культурным — ад «Фантану» Дзюшана да ўоргалаўскай «Каробкі Брыло» — альбо ўтапічным — ад Югендстылю да Баўхаўсу й ад рускага авангарду да Дональда Джада, — гэты дызайн займаўся пошукам формы для будучага *новага жыцьця*. Мастацтва — гэта дызайн, што стаўся нефункцыянальным, бо грамадзтва, у якім ён бытаваў, зьнікла, як імпэрыя інкаў ці Савецкая Расея.

У Новы час, аднак, **мастакі пачалі абараняць аўтаномію свайго мастацтва**, якую разумелі як незалежнасьць ад публічных ацэнак і грамадзкага густу. Мастакі запатрабавалі права прымаць суверэнныя вырашэньні наконт зьместу й формы сваіх працаў безь якіх-небудзь вытлумачэньняў альбо апраўданьняў перад грамадзтвам. І такое права было ім нададзенае, але толькі ў пэўных межах. Бо свабода суверэннай творчасьці не гарантавала мастаку магчымасьці публічна выстаўляцца. Улучэньне любога мастацкага твору ў публічную выставу павінна быць — прынамсі, патэнцыйна — публічна вытлумачанае й аргумэнтаванае. Хаця мастак, куратар і крытык маюць права свабодна выказвацца за альбо супраць дэманстрацыі якіхсьці працаў, кожнае такое выказваньне падрывае аўтаномнасьць і сувэрэннасьць мастацкай творчасьці, якія абараняла мадэрнісцкае мастацтва. Бо кожнае меркаваньне, якое легітымуе мастацкі твор і ягонае зьмяшчэньне нароўні зь іншымі ў агульную публічную выстаўную прастору, можа разглядацца як замах на гэты твор. Куратар выступае нейкім пасярэднікам паміж творам і гледачом, у роўнай ступені аслабляючы пазыцыі як мастака, так і гледача. Таму мастацкі рынак здаецца больш прыхільным да сучаснага аўтаномнага мастацтва, чымся музэй ці Кунстгале. На арт-рынку творы цыркулююць ізаляванымі, пазбаўленымі кантэксту й кураторскай апекі, што дазваляе ім дэманстраваць сваю ўяўную незалежнасьць ад якога б ні было пасярэдніцтва. Мастацкі рынак функцыянуе паводле правілаў потлача, як ён быў апісаны Марсэлем Мосам і Жоржам Батаем. Аўтаномнаму рашэньню мастака вырабіць твор, які ня мае патрэбы ў легітымацыі, адпавядае аўтаномнае вырашэньне прыватнага пакупніка без развагаў заплаціць за гэты твор несувымерныя грошы.

Што ж датычыцца мастацкіх інсталяцыяў, то яны не цыркулююць. Наадварот, яны інсталююць усё тое, што зазвычай цыркулюе ў нашай цывілізацыі: аб’екты, тэксты, фільмы й да т. п. Разам з тым інсталяцыя даволі радыкальна зьмяняе ролю й функцыю выстаўнай прасторы. Інсталяцыя функцыянуе дзякуючы сымбалічнай прыватызацыі публічнай прасторы выставы. Інсталяцыя можа выглядаць стандартным кураторскім праектам, але ейная прастора арганізаваная ў адпаведнасьці з сувэрэннаю воляй індывідуальнага мастака, якому не патрэбна публічна апраўдваць выбар тых або іншых аб’ектаў ці ўпарадкаваньне выстаўнай прасторы ў цэлым. Інсталяцыю часта не прызнаюць у якасьці адмысловай формы мастацтва з прычыны невідавочнасьці статусу ейнага мэдыюму *(medium)*. Традыцыйныя мастацкія мэдыя вызначаліся спэцыфічным матэрыяльным носьбітам: палатном, каменем альбо фільмам. Фізычнаю асновай мэдыюму інсталяцыі ёсьць сама прастора. Дадзеная акалічнасьць не азначае, тым ня менш, нейкай імматэрыяльнасьці інсталяцыі. Наадварот, інсталяцыя матэрыяльная *par excellence* з прычыны сваіх фізычных характарыстыкаў: працяглясьць у прасторы зьяўляецца галоўнай прыкметаю матэрыяльнасьці. Інсталяцыя трансфармуе пустую, нэўтральную грамадзкую прастору ў індывідуальны мастацкі аб’ект і запрашае наведніка ўспрыняць гэтую тэрыторыю як унутраную таталізавальную прастору мастацкага твору. Усё, што аказваецца ў яе ўлучаным, становіцца часткаю твору ўжо з прычыны зьмешчанасьці ўсярэдзіну яго. Падзел аб’ектаў на звычайныя й мастацкія становіцца тут неістотным. Замест гэтага вырашальным становіцца падзел немаркаванай публічнай і маркаванай прасторы інсталяцыі. Калі Марсэль Бродхарс (Marcel Broodthaers) прадстаўляў сваю інсталяцыю *Музэй сучаснага мастацтва, Аддзел арлоў (Musée d’Art Moderne, Département des Aigles)* у Кунстгале Дусэльдорфу ў 1970 годзе, ён пазначыў кожны экспанат надпісам: «*Гэта ня твор мастацтва*». У цэлым, аднак, ягоная праца была прызнаная творам мастацтва — і ня без падставаў. Інсталяцыя дэманструе дакладны адбор аб’ектаў, строгую пасьлядоўнасьць экспазыцыйных вырашэньняў, лёгіку ўлучэньня й выключэньня. У гэтым яна падобная да куратарскай выставы. Але ўся сутнасьць менавіта ў тым, што тут адбор і спосаб рэпрэзэнтацыі зьяўляюцца выключна прэрагатывай мастака.

Яны ўгрунтаваныя на асабістай, сувэрэннай пазыцыі, якая ня мае патрэбы ў нейкіх дадатковых апраўданьнях ці легітымацыях. Мастацкая інсталяцыя — гэта спосаб перанесьці межы сувэрэнных правоў мастака з індывідуальнага аб’екту на ўсю выстаўную прастору.

Гэта азначае, што мастацкая інсталяцыя ёсьць прасторай, у якой адрозьненьне паміж індывідуальнай свабодай мастака й інстытуцыйнай свабодай куратара становіцца непасрэдна відавочным. Звычайна лічыцца, што рэжым, ува ўмовах якога мастацтва функцыянуе ў сучаснай заходняй культуры, гарантуе свабоду мастацтва. Але свабода мастацкай творчасьці азначае розныя рэчы для куратара й для мастака. Як я ўжо згадваў, куратары, улучаючы незалежных, у канчатковым выніку ажыцьцяўляюць адбор твораў ад імя дэмакратычнага грамадзтва. Дзеля таго каб несьці адказнасьць перад грамадзтвам, куратару не абавязкова знаходзіцца ў рамках нейкіх фармальных інстытуцыяў, ён ужо зьяўляецца інстытуцыяй паводле азначэньня. Таму на куратара ўскладаецца абавязак публічнага абгрунтаваньня свайго выбару, і бывае, што ён з тым абавязкам і не спраўляецца. Зразумела, яму дадзенае права публічна абараняць сваю пазыцыю, але гэтае права ня мае нічога агульнага са свабодай мастацтва, якая разумеецца як свабода прымаць прыватныя, індывідуальныя, суб’ектыўныя аўтаномныя мастацкія вырашэньні бяз жадных апраўданьняў, тлумачэньняў або легітымацыі. Ва ўмовах творчай свабоды кожны мастак мае права ствараць мастацтва, абмежаванае толькі ягоным асабістым уяўленьнем. Сувэрэннасьць аўтарскіх вырашэньняў у прынцыпе прызнаная лібэральным заходнім грамадзтвам як дастатковая падстава для легітымацыі мастацкай практыкі.

Пры гэтым **твор мастацтва можна, зразумела, крытыкаваць і адмаўляць, але толькі ў ягонай цэласнасьці**. Недарэчна крытыкаваць асобныя аўтарскія вырашэньні, улучэньне й выключэньне тых ці іншых элемэнтаў. Адпаведна, татальную мастацкую інсталяцыю можна таксама адпрэчыць толькі цалкам. Нікому, напрыклад, не прыйшло б у галаву крытыкаваць інсталяцыю Бродхарса за наяўнасьць або адсутнасьць у ёй якіх-небудзь відаў арлоў.

Адсюль вынікае, што панятак свабоды ў заходнім грамадзтве зусім не адназначны — і ня толькі ў мастацкай, але й у палітычнай сфэры. Свабода ў заходнім разуменьні дазваляе прымаць прыватныя, сувэрэнныя вырашэньні ў розных галінах сацыяльнай практыкі, ці гэта будзе індывідуальнае спажываньне, кіраваньне ўласным капіталам, ці выбар рэлігіі. Але ў шэрагу іншых сфэраў, асабліва ў палітычнай, свабода

разумеецца пераважна як права на публічнае абмеркаваньне, гарантаванае законам, то бок як несувэрэнная, абумоўленая, інстытуцыялізаваная свабода. Вядома, у заходнім грамадзтве таксама й прыватныя, сувэрэнныя вырашэньні ў пэўнай ступені падкантрольныя грамадзкай думцы й палітычным інстытутам (усім вядомы знакаміты лёзунг: «Прыватнае ёсьць палітычным» («The private is political»)). Зь іншага боку, у адкрытую палітычную дыскусію час ад часу ўрываюцца як партыкулярныя, сувэрэнныя вырашэньні з боку палітычных дзеячаў, так і маніпуляцыі, прадыктаваныя прыватнымі інтарэсамі (якія такім чынам служаць прыватызацыі палітычнага). У той жа час мастак і куратар у надзвычай нагляднай форме ўвасабляюць гэтыя два розныя тыпы свабоды: сувэрэнную, безумоўную, палітычна незаангажаваную свабоду мастацкага самавыяўленьня й інстытуцыяналізаваную, палітычна адказную свабоду куратарства. У прыватнасьці, гэта азначае, што мастацкая інсталяцыя, у якой акт творчасьці супадае з момантам прэзэнтацыі, становіцца ідэальнай экспэрымэнтальнай пляцоўкай для выяўленьня й дасьледаваньня той дваістасьці, якая ўласьцівая заходняму разуменьню свабоды. У апошнія дзесяцігодзьдзі мы сталіся сьведкамі ўзьнікненьня наватарскіх куратарскіх праектаў, якія давалі куратару магчымасьць стаць аўтаномным. Адначасова мы назіралі й узьнікненьне мастацкіх праектаў, якія імкнуцца да калябаратыўнасьці, дэмакратыі, дэцэнтралізацыі й ананімнасьці.

Сапраўды, інсталяцыя сёньня часта разглядаецца **як спосаб дэмакратызацыі мастаком свайго мастацтва,** прыняцьця на сябе сацыяльных абавязацельстваў, у тым ліку абавязку дзейнічаць ад імя канкрэтнай супольнасьці або нават грамадзтва ў цэлым. У гэтым сэнсе зьяўленьне мастацкай інсталяцыі можна назваць сымптомам адмовы ад мадэрністцкіх дамаганьняў на аўтаномію й сувэрэннасьць. Рашэньне мастака ўпусьціць мноства наведнікаў у прастору твору можа быць вытлумачанае як дэмакратычнае адкрыцьцё ізаляванай мастацкай тэрыторыі. Ствараецца ўражаньне, што гэтая закрытая прастора трансфармуецца ў пляцоўку для грамадзкіх дыскусіяў, дэмакратычных акцыяў, камунікацыі, наладжваньня сувязяў, навучаньня й г. д. Такі погляд на мастацкую практыку інсталяцыі ігнаруе, аднак, **акт сымбалічнай прыватызацыі публічнай выстаўнай прасторы,** які папярэднічае акту адкрыцьця інсталяцыі для глядацкай супольнасьці. Як я ўжо адзначаў, тэрыторыя традыцыйнай выставы ёсьць сымбалічнай грамадзкай уласнасьцю, а куратар, які арганізуе гэтую прастору, дзейнічае ад імя грамадзкай думкі. Наведнік традыцыйнай экспазыцыі знаходзіцца быццам бы на сваёй тэрыторыі ў якасьці сымбалічнага ўласьніка той прасторы, у якой твор мастацтва трапляе пад погляд і ацэнку. Прастора ж мастацкай інсталяцыі зьяўляецца, наадварот, сымбалічнай прыватнай уласнасьцю аўтара. Заходзячы ў яе, наведнік пакідае публічную тэрыторыю дэмакратычнай легітымацыі й трапляе ў зону неабмежаванага аўтарскага кантролю. Наведнік у дадзеным выпадку аказваецца, так бы мовіць, на чужой тэрыторыі, у выгнаньні. Ён ператвараецца ў бежанца, вымушанага падпарадкавацца чужым законам — тым, якія вызначыў для яго мастак. Тут мастак выступае заканадаўцам, сувэрэнам прасторы інсталяцыі — і, магчыма, перадусім менавіта тады, калі законы, вызначаныя мастаком для глядацкай супольнасьці, зьяўляюцца дэмакратычнымі.

Можна сьцьвярджаць, што інсталяцыя выкрывае першапачаткова ўласьцівы кожнаму дэмакратычнаму рэжыму аўтарытарны, уладны характар. Усе мы ведаем, што дэмакратычны парадак ніколі не запачаткоўваецца дэмакратычным шляхам, але заўсёды ўзьнікае ў выніку гвалтоўнай рэвалюцыі. **Прызначыць закон — значыцца, парушыць яго.** Першы заканадаўца ніколі ня дзейнічае легальным чынам, ён стварае палітычны парадак, але не становіцца ягонай часткаю. Ён займае зьнешнюю ў дачыненьні да гэтага парадку пазыцыю, нават калі пазьней вырашае добраахвотна яму падпарадкавацца. Аўтар мастацкай інсталяцыі таксама выступае ў ролі такога заканадаўцы, які дае глядацкай супольнасьці прастору для самарэалізацыі й вызначае правілы, якім гэтая супольнасьць павінна падпарадкавацца, але робіць гэта, не прыналежачы да дадзенай супольнасьці, застаючыся па-за ёю. Гэтае становішча захоўваецца нават тады, калі мастак вырашае далучыцца да створанай ім супольнасьці. Гэты другі этап не павінен засланяць сабою першы этап, на якім ажыцьцяўляецца сувэрэнны жэст мастака. Акрамя таго, ня варта забывацца, што пасьля ўвядзеньня новага парадку, пэўнай *паліты*, некаторай глядацкай супольнасьці стваральнік інсталяцыі павінен спадзявацца на мастацкія інстытуцыі ў пытаньні падтрыманьня гэтага парадку, кантролю над нестабільнай палітыяй гледачоў інсталяцыі. Апісваючы ролю паліцыі ў дзяржаве, Жак Дэрыда сьцьвярджаў у сваёй кнізе «Сіла закону» («La force de lois»), што, хоць паліцыі належыць толькі ажыцьцяўляць нагляд за выкананьнем наяўных законаў, дэ-факта яна ўдзельнічае ў іх стварэньні. Ажыцьцяўленьне закону азначае й ягонае пастаяннае аднаўленьне. Дэрыда імкнецца тут паказаць, што першапачатковы гвалтоўны, рэвалюцыйны, сувэрэнны акт увядзеньня закону й парадку ня можа быць пасьля цалкам забыты, але што, наадварот, да зыходнага акту гвалту вяртаюцца зноў і зноў. Гэта асабліва відавочна сёньня, у нашую эпоху гвалтоўнага экспарту, увядзеньня й падтрыманьня дэмакратыі. І тут ня варта забывацца на тое, што прастора інсталяцыі рухомая. Інсталяцыя ня мае строгай лякальнай прывязкі й можа быць разгорнутая ў любым месцы ў любы час. У той жа час не павінна быць ілюзіі, што магчымая нейкая хаатычная, як гэта было ў дадаістаў або ў Fluxus, прастора інсталяцыі, свабодная ад якога-небудзь кантролю. У сваім знакамітым трактаце *«Французы, яшчэ адно намаганьне, калі вы жадаеце стаць рэспубліканцамі» («Français, encore un effort si vous voulez être républicains»)* маркіз дэ Сад падаў уласнае бачаньне ідэальна свабоднага грамадзтва, што адпрэчыць усе законы, якія існавалі раней, і ўвядзе толькі адзін: кожны павінен рабіць тое, што хоча, улучна зь любога кшталту злачынствамі[2]. Але, што асабліва цікава, дэ Сад адначасова заяўляе пра неабходнасьць паліцэйскага прымусу для прадухіленьня рэакцыйных спробаў некаторых традыцыйна настроеных грамадзян аднавіць старую рэпрэсіўную дзяржаву, якая абараняе сям'ю й карае злачынствы. Паліцыя аказваецца патрэбнай таксама й для абароны злачынстваў і злачынцаў ад замахаў рэакцыянэраў, якія настальгуюць па маральных асновах мінулага.

І ўсё ж гвалтоўны акт заснаваньня дэмакратычна арганізаванага грамадзтва не павінен быць інтэрпрэтаваны як супярэчны яго дэмакратычнай прыродзе. Сувэрэнная свабода відавочна недэмакратычная, таму яна здаецца антыдэмакратычнай. Тым ня менш, нягледзячы на відавочную парадаксальнасьць, сувэрэнная свабода ёсьць абавязковай папярэдняю ўмовай узьнікненьня любога дэмакратычнага ладу. І зноў практыка мастацкай інсталяцыі служыць добрай ілюстрацыяй гэтага правіла. Традыцыйная мастацкая выстава пакідае наведніка ў адзіноце, дазваляючы яму самастойна параўноўваць і сузіраць выстаўленыя аб'екты. Перамяшчаючыся ад аднаго аб'екту да іншага, наведнік пазбаўлены магчымасьці ацаніць усю выстаўную прастору ў цэлым, уключаючы ўласную ў ёй пазыцыю. Мастацкая інсталяцыя, наадварот, фармуе супольнасьць гледачоў выключна праз цэласную інсталяцыйную прастору, якая аб'ядноўвае гэтую супольнасьць. Сапраўдным наведнікам інсталяцыі зьяўляецца не асобны індывід, а група. Прастора выставы як такая можа быць успрынятая толькі глядацкай масай, калі хочаце, мноствам *(multitude)*, якое само становіцца часткай выставы для кожнага асобнага гледача, гэтаксама, як і, наадварот, кожны наведнік становіцца часткаю выставы для астатніх яе наведнікаў.

Гэта часта недаацэненае вымярэньне масавай культуры, якое становіцца асабліва наглядным у кантэксьце выяўленчага мастацтва. Поп-канцэрт ці кінасэанс таксама фармуюць супольнасьці сваіх удзельнікаў. Чальцы гэтых часовых супольнасьцяў незнаёмыя адно з адным, іхнае аб'яднаньне выпадковае; застаецца незразумелым, адкуль яны прыйшлі й куды сыйдуць; ім няма чаго сказаць адно аднаму; у іх няма агульнай ідэнтычнасьці або перадгісторыі, якая дазволіла б ім падзяліць агульныя ўспаміны; тым ня менш гэта супольнасьці. Яны маюць падабенства з групай пасажыраў цягніка або самалёта. Інакш кажучы, гэта сапраўды сучасныя супольнасьці, якія зьяўляюцца такімі ў значна большай ступені, чым рэлігійныя, палітычныя ці прафэсійныя аб'яднаньні. Усе традыцыйныя супольнасьці заснаваныя на дапушчэньні, быццам іхныя ўдзельнікі ад самага пачатку зьвязаныя чымсьці, што ляжыць у мінулым: агульнай мовай, верай, палітычнай гісторыяй, выхаваньнем. Такія супольнасьці імкнуцца правесьці межы паміж сабой і чужымі, зь якімі ў іх няма злучальнага агульнага мінулага.

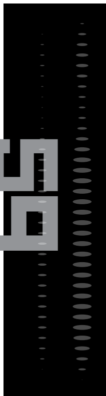
Па кантрасьце з гэтым **масавая культура фармуе супольнасьці безадносна да агульнага мінулага** — свабодныя супольнасьці новага тыпу. У гэтым палягае іхны высокі мадэрнізацыйны патэнцыял, які часта выпускаецца з-пад увагі. Тым ня менш масавая культура ня ў стане самастойна асэнсаваць і раскрыць гэты свой патэнцыял, бо супольнасьці, якія яна стварае, недастаткова ўсьведамляюць сябе ў гэтай якасьці. Тое ж можна сказаць пра масы, якія наведваюць стандартную выстаўную прастору сучаснага музэю або галерэі. Часта кажуць, што музэі элітарныя. Мяне заўсёды зьдзіўляла гэтае выказваньне, якое супярэчыць майму асабістаму досьведу ўдзелу ў бесьперапынным руху глядацкай масы праз выставы й залі музэяў. Кожнаму, хто хоць раз спрабаваў прыпаркавацца побач з музэем, здаць паліто ў гардэроб музэю або трапіць там у прыбіральню, даводзілася ўсумніцца ў элітарнасьці гэтага інстытуту. Гэта асабліва тычыцца тых установаў, якія лічацца найбольш элітарнымі, накшталт Мэтраполітэн-музэю або MoMA ў Нью-Ёрку. Сучасныя глябальныя турыстычныя плыні зьмятаюць любую прэтэнзію музэю на элітарнасьць, дэманструючы яе сьмяхотнасьць. І калі гэтыя плыні пачынаюць абмінаць якую-небудзь выставу, ейны куратар зусім ня будзе ўсьцешаны й зазнае не пачуцьцё абранасьці, а скрайняе засмучэньне ад таго, што ня змог прарвацца да масавага гледача. Але гэты глядач не ўсьведамляе сябе масай, ён не фармуе якой-небудзь палітыі. Гарызонт канцэртных фанатаў ці кінагледачоў — сцэна або экран — занадта аддалены, каб адэкватна ўспрыняць і асэнсаваць прастору, у якой яны знаходзяцца, або супольнасьці, часткай якіх яны сталіся. Гэта й ёсьць той тып рэфлексіі, на якую правакуе гледачоў перадавое сучаснае мастацтва — ці гэта будзе мастацтва інсталяцыі, ці экспэрымэнтальныя куратарскія праекты. Адносная ізаляцыя, якая ствараецца прасторай інсталяцыі, азначае не паварот сьпінай да сьвету, а, хутчэй, дэлякалізацыю й дэтэрытарызацыю часовых мас-культурных супольнасьцяў такім чынам, які дазваляе ім асэнсаваць сваю ўласную сытуацыю, зірнуць на сябе збоку. Прастора сучаснага мастацтва дае магчымасьць чалавечым мноствам зьвярнуцца да сябе й праслявіць сябе, як у храмах і палацах ранейшых эпохаў захапляліся караламі й шанавалі багоў. (Музэй фатаграфіі Томаса Штрута (Thomas Struth) вельмі дакладна перадае гэтае вымярэньне сучаснага музэю: гэта ўзьнікненьне й недаўгавечнасьць часовых глядацкіх супольнасьцяў.)

Інсталяцыя, як ніякая іншая практыка, дазваляе рухомым чалавечым мноствам зазнаць адчуваньне знаходжаньня тут і цяпер.

Інсталяцыя ёсьць найперш мас-культурнай вэрсіяй апісанага Бэньямінам індывідуальнага флянэрства й з прычыны гэтага — месцам зьяўленьня аўры й прафаннага азарэньня. У цэлым інсталяцыя функцыянуе як зваротны бок рэпрадукцыі, выводзячы копію зь немаркаванай, адкрытай прасторы ананімнай цыркуляцыі й зьмяшчаючы яе — хоць бы толькі й на час — у фіксаваны, стабільны, закрыты кантэкст тапалягічна строга акрэсьленага тут і цяпер. Сучасны стан культуры ня можа быць рэдукаваны да сытуацыі страты аўры, да цыркуляцыі рэпрадукцыі па той бок тут і цяпер, як гэта было апісана Бэньямінам у ягоным знакамітым эсэ «Твор мастацтва ў эпоху яго тэхнічнай узнаўляльнасьці»[3]. Сучасная эпоха, наадварот, фармуе складаную камбінацыю перасоўваньняў і вяртаньняў, дэтэрытарыялізацыяў і рэтэрытарыялізацыяў, стратаў аўры й яе аднаўленьняў.

Бэньямін падзяляе веру высокага мадэрнісцкага мастацтва ва ўнікальнасьць ягонага нарматыўнага кантэксту. Зыходзячы з гэтай передумовы, страта выключнасьці, арыгінальнасьці кантэксту азначае для твору мастацтва канчатковую страту ягонай аўры, ператварэньне яго ў копію самога сябе. Аднаўленьне аўры індывідуальнага твору патрабуе ў гэтым выпадку сакралізацыі ўсёй тэрыторыі прафаннай, тапалягічна нявызначанай масавай цыркуляцыі — у чым, несумненна, і палягаў таталітарны фашысцкі праект. У гэтым галоўная праблема развагаў Бэньяміна: ён успрымае зону масавага абарачэньня копіі, цыркуляцыю наогул, як унівэрсальную, нэўтральную й гамагенную прастору. Ён настойвае на візуальнай неадрознасьці, на самаідэнтычнасьці копіі ў працэсе ейнай цыркуляцыі ў прасторы сучаснай культуры. Але абодва згаданыя прынцыповыя дапушчэньні ў тэксьце Бэньяміна праблематычныя. У межах сучаснай культуры малюнак пастаянна перамяшчаецца з адных мэдыя на іншыя й з аднаго закрытага кантэксту ў іншы. Фрагмэнт фільму, напрыклад, можа быць паказаны ў кінатэатры, затым канвэртаваны ў лічбавы фармат і выстаўлены на нечым вэбсайце. Або паказаны на канфэрэнцыі ў якасьці ілюстрацыі, або прагледжаны прыватным чынам дома па тэлевізары, або зьмешчаны ў кантэкст музэйнай інсталяцыі. Такім чынам, з дапамогай шматстайных кантэкстаў і мэдыя гэты кінафрагмэнт трансфармуецца рознымі праграмнымі мовамі, праграмным забесьпячэньнем, фарматамі экрану, становішчам у прасторы інсталяцыі й г. д. Ці маем мы справу ўвесь гэты час з адным і тым жа кінафрагмэнтам? Ці зьяўляецца ён дакладнай копіяй дакладнай копіі дакладнага арыгіналу? Тапалёгія сёньняшніх сетак перадачы, вытворчасьці, пераўтварэньня й распаўсюду малюнкаў надзвычай гетэрагенная. Выявы бесьперапынна трансфармуюцца, перазапісваюцца, рэдагуюцца й перапраграмуюцца ў працэсе распаўсюду па сетках, і на кожным этапе яны перажываюць візуальныя зьмены. Статус копіі як копіі становіцца сучаснай культурнай умоўнасьцю, якой некалі быў статус арыгіналу. Бэньямін мяркуе, што дзякуючы новым тэхналёгіям дакладнасьць узнаўленьня арыгіналу ўсё павялічваецца, тады як насамрэч усё адбываецца роўна наадварот. Сучасныя тэхналёгіі мысьляць пакаленьнямі: пераслаць інфармацыю з апаратаў і праграмнага забесьпячэньня аднаго пакаленьня на носьбіты іншага пакаленьня азначае істотна яе зьмяніць. Мэтафарычны панятак пакаленьня, які выкарыстоўваецца сёньня ў тэхналягічным кантэксьце, гаворыць сам за сябе. Там, дзе існуюць пакаленьні, мае месца Эдыпаў канфлікт пакаленьняў. Усе мы разумеем, што значыць перадаваць пэўную культурную спадчыну ад аднаго пакаленьня студэнтаў іншаму.

Мы ня ў стане замацаваць статус копіі, гэтаксама як і статус арыгіналу. Не існуе вечных копіяў, як няма й нязьменных арыгіналаў. Рэпрадукаваньне ў той жа ступені інфікавана арыгінальнасьцю, у якой апошняя ахопленая вірусам рэпрадукаваньня. Цыркулюючы ў мностве кантэкстаў, копія становіцца сэрыяй розных арыгіналаў. Кожная зьмена кантэксту, любая зьмена мэдыюму можа быць інтэрпрэтаваная як адмова ад самога статусу копіі, як сутнасны разрыў, як новы пачатак, які адкрывае новыя гарызонты. У гэтым сэнсе копія



ніколі ня ёсьць копіяй у поўным сэнсе, але, хутчэй, новым арыгіналам у новым кантэксьце. Кожная копія сама па сабе зьяўляецца *флянэрам*, які перажывае час ад часу *прафаннае азарэньне*, што ператварае яе ў арыгінал. Копія страчвае старыя аўры й набывае новыя. Застаючыся, магчыма, усё той жа копіяй, яна адначасова становіцца іншым арыгіналам. Усё гэта дэманструе постмадэрніцкі праект тэматызацыі ўзнаўляльнага, шматкроць паўторанага, рэпрадукаванага характару выявы (натхнёны Бэньямінам), гэтаксама парадаксальны, як і мадэрніцкі праект тэматызацыі арыгіналу й новага. Відаць, менавіта таму постмадэрніцкае мастацтва імкнецца да гранічнай вонкавай навізны, нават калі, дакладней, менавіта таму, што яно скіраванае супраць самога панятку новага. Нашае рашэньне прызнаць нейкую выяву копіяй або арыгіналам залежыць ад кантэксту, ад той сытуацыі, у якой яно прымаецца. Гэта рашэньне заўсёды сучаснае: яно належыць не да мінулага або да будучыні, а толькі да цяпершчыны. І гэтае рашэньне таксама заўсёды сувэрэннае. Інсталяцыя для такіх рашэньняў сапраўды зьяўляецца прасторай, у якой узьнікае *тут і цяпер і адбываецца прафаннае азарэньне мас.*

Варта заўважыць, што **практыка інсталяцыі адначасова выяўляе залежнасьць кожнай дэмакратычнай прасторы** (у якой самарэпрэзэнтуюцца масы або мноствы) **ад прыватных сувэрэнных вырашэньняў мастака як заканадаўцы**. Гэты факт быў добра вядомы старажытнагрэцкім мысьлярам, гэтаксама як і арганізатарам раньніх дэмакратычных рэвалюцыяў. У апошні час гэтае веданьне было крыху выцесьненае даміноўным палітычным дыскурсам. Пасьля Фуко мы пачалі захапляцца пошукам крыніцы ўлады ў ананімных сувязях, структурах, правілах і пратаколах. Аднак гэтая зацыкленасьць на ананімных мэханізмах улады павяла нас ад усьведамленьня важнасьці індывідуальных, аўтаномных рашэньняў і ўчынкаў, якія зьдзяйсьняюцца ў прыватных гетэратопных прасторах, — калі выкарыстаць прапанаваны Фуко тэрмін. Сучасная дэмакратычная ўлада таксама мае мэтасацыяльныя, мэтапублічныя, гетэратопныя вытокі. Як адзначалася раней, мастак, які стварае нейкую прастору інсталяцыі, не належыць да яе сам, ён гетэратопны, старонні ў дачыненьні да яе. Але становішча чужога не заўсёды азначае неабходнасьць улучэньня гэтага староньняга ў сацыяльную прастору для надзяленьня яго ўладай. Завалодаць уладай можна таксама шляхам выключэньня, асабліва самавыключэньня. Той, хто займае зьнешнюю пазыцыю, можа быць магутным менавіта з прычыны непадкантрольнасьці грамадзтву, неабмежаванасьці сваіх сувэрэнных учынкаў якім-небудзь грамадзкім абмеркаваньнем або адсутнасьці неабходнасьці ў публічным самаапраўданьні. Было б няслушным меркаваньне, што такі тып уладнага аўтсайдэрства можа быць цалкам зьнішчаны прагрэсам Новага часу й дэмакратычнымі рэвалюцыямі. Прагрэс рацыянальны. Але не выпадкова мастак у нашай культуры бачыцца вар'ятам або, прынамсі, апантаным. Фуко быў упэўнены, што шаманы, ведзьмакі й пракрокі больш не адыгрываюць прыкметнай ролі ў нашым грамадзтве, што яны сталі выгнаньнікамі, зьмешчанымі ў псыхіятрычныя лякарні. Але нашая культура зьяўляецца перадусім культураю знакамітасьцяў, дакладней, зорак, пры тым што ніхто ня можа стаць зоркай, калі ён ня ёсьць вар'ятам (ці, прынамсі, не прыкідваецца такім). Фуко, відавочна, чытаў занадта шмат навуковай літаратуры й замала жоўтай прэсы, інакш ён ведаў бы лепш, якое месца ў соцыюме займаюць сёньня вар'яты. Ні для кога не сакрэт, што сучасныя палітычныя эліты таксама ёсьць часткаю глябальнай культуры зорак і з гэтай прычыны знаходзяцца па-за грамадзтвам, якім кіруюць. Глябальныя, наддэмакратычныя, трансьдзяржаўныя, зьнешнія ў дачыненьні да любой дэмакратычна арганізаванай супольнасьці, узорна прыватныя, гэтыя эліты насамрэч структурна вар'яцкія. Дадзеныя развагі было б няслушна інтэрпрэтаваць у якасьці крытыкі інсталяцыі як мастацкай формы шляхам агаленьня ейнага сувэрэннага характару.

Мэтай мастацтва ў канчатковым выніку зьяўляюцца не сацыяльныя зьмены, якія й без таго бесьперапынна адбываюцца. Роля мастацтва палягае, хутчэй, у дэманстрацыі, візуалізацыі рэальнасьцяў, якія звычайна выпускаюцца з-пад увагі.

Экспліцытна прымаючы эстэтычную адказнасьць за афармленьне прасторы інсталяцыі, мастак выяўляе схаванае аўтаномнае вымярэньне сучаснага дэмакратычнага парадку, якое большасьць палітыкаў імкнуцца ўтаіць. У прасторы інсталяцыі перад намі непасрэдна паўстае дваісты характар сучаснага разуменьня свабоды, якая функцыянуе ў нашых дэмакратыях паралельна як сувэрэнная й як інстытуцыйная свабода. Мастацкая інсталяцыя, такім чынам, ёсьць прастораю несхаванасьці, няўкрытасьці (у гайдэгерыянскім сэнсе) той гетэратопнай, сувэрэннай улады, якая тоіцца за ўяўнай празрыстасьцю дэмакратычнага рэжыму.

Пераклад з расейскай мовы. Крыніца: Re: Museum. Тбілісі, 2014.

Упершыню тэкст быў апублікаваны на ангельскай мове ў e-flux journal # 2 (01 / 2009).

Барыс Яфімавіч Гройс, тэарэтык мастацтва, філёзаф, пісьменьнік, публіцыст і куратар. Цяпер прафэсар расейскай мовы й славістыкі ў Нью-Ёрскім унівэрсытэце ЗША й старэйшы дасьледчык ва Ўнівэрсытэце мастацтва й дызайну ў Карльсруэ (Нямеччына). Аўтар фундамэнтальных працаў па філязофскай інтэрпрэтацыі расейскай культуры, першы дасьледчык фэномэну Маскоўскай канцэптуальнай школы. Аўтар кніг «Стыль Сталін» (1988), «Дзёньнік філёзафа» (1989), «Мастацтва ўтопіі» (1993), «Пад падазрэньнем. Фэнамэналёгія мэдыя» (2000) і інш.

[1] Derrida J. La dissemination. Paris: Editions du Seuil, 1972 (Деррида Ж. Диссеминация. Екатеринбург: У-Фактория, 2007).

[2] Marquis de Sade. La philosophie dans le boudoir. Paris: Gallimard, 1976 (Маркиз де Сад. Философия в будуаре. Тереза-философ. М.: РИА ИСТ-ВЕСТ, Московский рабочий, 1991).

[3] Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, in: Illuminations: Essays and Reflections, ed. Hannah Arendt; trans. H. Zahn. New York: Schocken Books, 1969 (Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 15–65).

Жанна Гладко. З праекту «Inciting Force». 2014
Zhanna Gladko. «Inciting Force» project. 2014

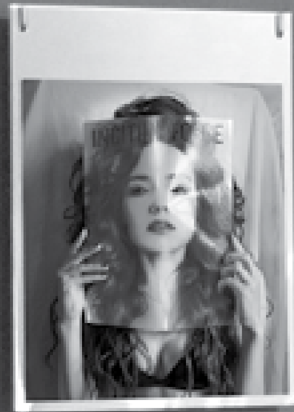
Жанна Гладко. З праекту «Inciting Force». 2014

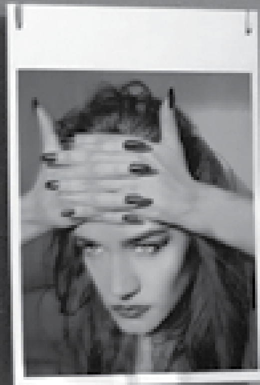
Zhanna Gladko. «Inciting Force» project. 2014

СУПЯРЭЧЛІВАСЬЦЬ ДЫ ІНШАЕ АРТ-ПРАЕКТУ «XXY»

Антон Барысенка

Куратары: Таня Арцімовіч, Аляксей Барысёнак, Валянціна Кісялёва, Інга Ліндарэнка
Менск, 14.09–2.10.2015 / Галерэя «Ў»





Адразу на ўваходзе ў экспазыцыйную залю вісіць папярэджаньне пра тое, што «выстава не прызначаная для прагляду асобамі, маладзейшымі за 18 гадоў, а таксама не рэкамэндуецца для прагляду асобам, якія прытрымліваюцца кансэрватыўных поглядаў на сэксуальныя зносіны!». Уваход платны, каштуе 10 тысяч беларускіх рублёў. Ля дзьвярэй стаіць маленькі столік з ноўтбукам, за ім на зэдліку сядзіць жанчына, прымае грошы за квіток і прапануе ўзяць прэс-рэліз. Мы ўсярэдзіне.

Можна прачытаць прэс-рэліз ці доўгі фрагмэнт з артыкулу Тацяны Шчурко пра квір. Можна азнаёміцца з куратарскім тэкстам-апісаньнем, гукавой экспплікацыяй праекту, а потым надзець навушнікі й паслухаць яе ў арыгінале (XXY / Гукавая экспплікацыя / **Аляксей Барысёнак, Інга Ліндарэнка, Антон Сарокін**): кампутарныя галасы прамаўляюць паасобныя фразы, знойдзеныя ў сацсетках па хэштэгах *#сэксуальнасьць, #ідэнтычнасьць* ды інш. Побач на сьцяне тэлевізар паказвае імітацыю навінаў ТБ-перадачы пра гісторыю ЛГБТ у Беларусі (**Група «Бергамот»**. *Queer Belarus*. Відэапэрформанс). Падзеяў шмат, выява падтарможвае, дыктары выглядаюць прыкладна так, быццам яны былі апрацаваныя ў тым жа рэдактары, што й кампутарныя галасы з папярэдняй гукавой экспплікацыі. На сьцэнцы адразу насупраць уваходу — праекцыя фотаздымку Тыльды Суінтан (**Тыльда Суінтан & Сандра Коп**. *На знак салідарнасьці. З Расеі зь любоўю.* Фатаграфія. Анімацыя — Андрэй Ляўковіч): знакамітая брытанская акторка трымае ў руках вясёлкавы сьцяг, які лунае, быццам ад ветру (анімацыя), на заднім пляне мы бачым паліцэйскі аўтамабіль каля Храму Васіля Блажэннага ў Маскве. Там, дзе раней у галерэі быў праход да прыбіральні, — зараз аздоблены таннай кафляй тупік, швы паміж пліткамі якога расьпісаныя цытатамі з грамадзкіх сталічных прыбіральняў (**Сяргей Шабохін.** *Зоны выцясьненьня*. Інсталяцыя). Далей — дзесяць надрукаваных на глянцавым мэтале чорна-белых здымкаў з вобразамі, якімі мастачка Жанна Гладко спрабуе правакаваць патрыярхальнае кансэрватыўнае грамадзтва (**Жанна Гладко**. *Inciting Force*. Сэрыя фатаграфіяў).

Побач — кніга ўкраінскага мастака Анатоля Бялова, якая дэманструецца на пляншэце, і ягоны ж відэаролік (**Анатоль Бялоў**. *Самая парнаграфічная кніга II*. Графіка / *Сэкс, лекавае, рок-н-рол*. Відэа). Наступны блёк — некалькі ўзораў сучаснай постдыгітальнай фатаграфіі (**Вольфганг Тыльманс**. З праекту *«Цэнтральная нэрвовая сыстэма»*), трохвхвілінны відэаарт мастачкі зь Ерэвану (**Лусінэ Талаян. Арт-група «Queering Yerevan»**. *Гэта хлопчык ці дзяўчынка?*), відэазапіс шпацыру па вуліцах Менску мастака Міхаіла Гуліна ў ружовай сукенцы з кардоннай шыльдачкай на шыі «Я ня гей» (**Міхаіл Гулін**. *Я — ня гей*. Акцыя, відэа). На вокнах — фотаздымкі Дашы, сяброўкі аўтаркі праекту Тацяны Рэўт, на сьцэнцы на пляншэце — відэаінтэрвію з Дашай (**Тацяна Рэўт.** *З такіх, як ты, растуць наркаманы.* Фатаграфія, відэа). Побач — фотасэрыя апрапрыяваных выяваў юных целаў і сталічных бронзавых скульптураў (**Вольга Сасноўская**. *Celebration*. Фатаграфія).

Так сьцісла можна апісаць — не, яшчэ на стале інсталяцыя з ігральнымі картамі, якую лёгка не заўважыць (**Аляксей Лунёў**. *Іншыя нябёсы. Don't tell mama*) — экспазыцыю арт-праекту «XXY», які, як гэта часта ў нас бывае, нягледзячы на досыць правакацыйныя тэмы, прапанаваныя куратарамі й мастакамі, ня быў абмеркаваны належным чынам. А дыскутаваць — ня толькі вакол тэматыкі, але й з нагоды самой экспазыцыі — ёсьць падставы.

Пачаць можна з таго, што знайсьці па хэштэгах фразы з гукавай экспплікацыі, якія вымаўляюцца кампутарнымі галасамі, адразу не атрымліваецца. А відэа групы «Бергамот» мала нагадвае ТБ-перадачу наогул і беларускага тэлебачаньня ў прыватнасьці — хоць бы таму, што ў нас няма навінаў на польскай мове з ангельскімі субтытрамі. Фотаздымак з Тыльдай Суінтан, які спачатку быў апублікаваны ў твітэры, у экспазыцыі страціў сваю аўтэнтычнасьць: да яго спэцыяльна была дададзеная анімацыя. Сканструяваная ж пад мужчынскую грамадзкую прыбіральню Сяргеем Шабохіным прастора падобная да першаўзору вельмі ўмоўна, а падрыхтаваная для выставы «сэрыя аўтапартрэтаў» Жанны Гладко — сэрыя не зусім аўтапартрэтаў (ды й не зусім сэрыя, калі падумаць). То бок пачаць можна з чаго заўгодна: кожная праца як-небудзь, але разыходзіцца з прапанаваным куратарамі ці мастакамі кірункам. Такое разыходжаньне — невыпадковае, і яму можна знайсьці як мінімум два тлумачэньні.

АДМОЎНАЯ ВІЗІЯ:

усё ня так, таму што нічога не атрымалася й не магло атрымацца.

1. Падгонка працаў пад куратарскую інтэрпрэтацыю й супраціў матэрыялу

Нават звычайным наведвальнікам, не журналістам ці крытыкам, на выставе «XXY» адразу прапаноўвалася азнаёміцца з прэс-рэлізам, які пачынаецца зь вельмі моцнага сьцьверджаньня:

Жанна Гладко. З праекту «Inciting Force». 2015
Zhanna Gladko. «Inciting Force» project. 2015

Арт-праект «XXY»

#Ідэнтычнасьць фармуецца праз узаемныя зносіны паміж суб'ектам і супольнасьцю й вызначаецца ў гарызонце той уяўнай структуры, зь якой індывід сябе асацыюе, — #гендэр, нацыя, сацыяльная кляса й г. д.

Пачынаць з моцных сьцьверджаньняў небясьпечна: мы яшчэ не пасьпелі спытаць, а правільны адказ нам ужо прапанавалі. Але раптам у нас узьнікне іншае пытаньне? Ці раптам у адказе хаваецца памылка? То бок ужо прэс-рэліз дапамагае выявіць у канструкцы выставы амаль усе ейныя праблемныя, спрэчныя зоны — зьвязка ідэнтычнасьці й гендэру, апазыцыя «мы / квір» і пастуляваньне аўтаномнага індывіда, а таксама злоўжываньне хэштэгамі. Таму, мне падаецца, ёсьць сэнс і патрэба старанна прааналізаваць гэты дакумэнт. Дык што мы бачым напачатку? Ня ўсё адразу зразумела, але ўжо шчыльна загермэтызавана, асабліва калі перапісаць першае сьцьверджаньне ў больш простым і схематычным выглядзе:

XXY = #ідэнтычнасьць + #гендэр

Гэтая схема задае замкнёныя межы, унутры якіх усё й будзе адбывацца далей. Хоць цалкам відавочна, што гэта павінна быць гісторыя пра непарыўную сувязь ідэнтычнасьці й гендэру, пакуль незразумела, навошта # і чаму XXY?

Далей у тэксьце прэс-рэлізу выкладаюцца тэарэтычныя перадумовы арт-праекту, якія зьмяшчаюцца ў два кароткія абзацы з вылучанымі паўтлустым шрыфтам у кожным зь іх другімі сказамі. Складана сказаць, наколькі гэта заплянаваны эфэкт, але адзначаныя выказваньні супрацьстаяць адно аднаму й утвараюць паміж сабой структурнае напружаньне, пашыраючы, магчыма, гэтае напружаньне на навакольны тэкст:

Мы можам крытыкаваць гэтыя зададзеныя вобразы й мадэлі, але мы ня можам іх ігнараваць.

Яны разумеюць сваю ідэнтычнасьць як дынамічную, перарывістую, пазабінарную...

Немагчыма не заўважыць апазыцыю «іх» і «нас» — мы можам крытыкаваць сваю ідэнтычнасьць і ня можам яе ігнараваць, а яны разумеюць сваю ідэнтычнасьць — мы нічога ня робім са сваёй ідэнтычнасьцю, а яны робяць. «Яны» — гэта маладыя людзі, якія называюць сябе амэрыканскім размоўным словам «квір», пра «нас» жа нічога пэўнага не гаворыцца. Калі ўвесь абзац пра «іх» прысьвечаны квірам, то ў «нашым» абзацы пра «нас» гаворыцца толькі ў палове тэксту, а іншая палова распавядае пра ідэальнага «індывіда», які трапляе ў калектыўныя сеткі ідэнтычнасьці. Падобна да таго, што мы — гэта любы індывід. (Ёсьць іншы варыянт, але ён спрацуе толькі ў пазытыўнай візіі праекту «XXY», а зараз, нагадаю, пакуль адмоўнае тлумачэньне.)

На што яшчэ варта зьвярнуць увагу, дык гэта на тое, што й «мы», і «яны» складаюцца з асобных індывідаў, кожны

зь якіх сам па сабе належыць да розных групаў і прымае рашэньні (сьвядома ці не) пра гэтую прыналежнасьць. То бок фігура аўтаномнага індывіда ня ставіцца пад сумнеў, а наадварот, становіцца краевугольным каменем усёй канцэпцыі. Напрыканцы атрымліваецца, што й «мы», і «яны» — гэта адны й тыя ж аўтаномныя індывіды. Гэта значыць, «яны», можа, трохі больш аўтаномныя, але «мы» таксама можам стаць такімі ж.

У фінале прэс-рэлізу знаходзіцца даволі дзіўны фрагмэнт. Ён слаба зьвязаны з усім астатнім тэкстам і амаль цалкам вылучаны паўтлустым шрыфтам. Гэта так званая «вобласьць хэштэгаў праекту». Праз коску пералічваюцца асноўныя тэмы праекту ў выглядзе хэштэгаў, але — гэта не хэштэгі (!). Нават у электронным выглядзе (а прэс-рэліз быў апублікаваны на сайтах-партнэрах праекту) словы, вылучаныя знакам #, не становяцца спасылкамі на разнастайныя паведамленьні, якія зьмяшчаюць такія ж словы, пазначаныя такім жа сымбалем, а застаюцца ўсяго толькі словамі, пазначанымі сымбалем #, усяго толькі спасылкай да ідэі хэштэгу. Куратарскае тлумачэньне таго, навошта патрэбныя хэштэгі, можна знайсьці ў апісаньні гукавой экспілкацыі: «*Працэс працы з хэштэгамі адкрывае новыя вымярэньні саміх сябе й прасторы, у якой мы жывем... назва [ж] выставы адсылае да немагчымага набору храмасомаў (XY — мужчынскі набор, XX — жаночы набор) і зонаў нераспазнавальнасьці, дзе адно датычыцца, перасякаецца, накладаецца й перацякае ў іншае*».

Такім чынам, правільны адказ, які й павінен стаць эфэктам выставы, можна сфармуляваць, напрыклад, так: праца з новымі вымярэньнямі гендэрнай ідэнтычнасьці адкрывае дзьверы ў прастору нераспазнавальнасьці. Вельмі добра, але давайце паглядзім, як куратарскае рашэньне насамрэч прыводзіцца да такога адказу.

Паколькі ў апісаньнях выстаўленых працаў некаторыя словы вылучаныя знакам #, можна было б выказаць здагадку, што вобласьць хэштэгаў праекту сабраная з самых папулярных словаў, выкарыстаных у гэтых апісаньнях. Тыя з нас, каму такі ход думкі здаецца натуральным, напэўна, зьдзівяцца, калі ўбачаць вынік параўнаньня двух сьпісаў словаў (вылучаныя хэштэгі, якія супадаюць):

Вобласьць хэштэгаў праекту: *#норма,* ***#ідэнтычнасьць,*** *#індывід,* ***#іншы, #табу, #квір,*** *#гендэр,* ***#сэксуальнасьць,*** *#памяркоўнасьць, #гвалт, #соцыюм,* ***#каханьне,*** *#чужы,* ***#страх,*** *#давер,* ***#цялеснасьць***

Хэштэгі, выкарыстаныя ў апісаньнях асобных працаў: *#шчырасьць, #пачуцьцёвасьць, #трывога,* ***#табу, #сэксуальнасьць, #ідэнтычнасьць,*** *#рэлігія, #палітыка, #мова_варожасьці, #цэнзура, #ананімнасьць, #вэб_публічнасьць, #queer, #belarus, #геі, #лесьбіянкі, #улада, #сэксуальны, #гігіенічны, #кантроль, #клішэ, #супярэчлівасьць, #канфліктнасьць, #цела, #мацярынства, #грэх, #грамадзтва, #гамафобія, #досьвед, #сэкс, #разуменьне, #суперажываньне,* ***#каханьне,*** *#публічнасьць,* ***#квір,*** *#правакатыўнасьць, #агрэсіўнасьць, #адмаўленьне,* ***#іншы,*** *#жанчына, #супольнасьць,* ***#страх,*** *#зьдзіўленьне, #абурэньне, #супрацьстаяньне,* ***#цялеснасьць***

Толькі палова катэгорыяў з «вобласьці хэштэгаў праекту» ў прэс-рэлізе супадае з выкарыстанымі ў экспазыцыі «хэштэгамі». (Ці іншымі словамі: толькі пятая частка сапраўды выкарыстаных «хэштэгаў» трапіла ў «вобласьць хэштэгаў праекту».) Што асабліва цікава, дык гэта тое, што зьвязка *ідэнтычнасьць + гендэр*, закладзеная ў канцэпцыю праекту, у практычнай рэалізацыі праекту развалілася: #гендэр у апісаньні экспанатаў не сустракаецца.

Такім чынам, падазрэньне, якое зьявілася раней, умацоўваецца: а ці не займаюцца куратары ў гэтым арт-праекце падгонкай атрыманага рашэньня пад загадзя зададзены адказ?

месцах, напрыклад), выключэньнем аказаўся толькі фотаздымак з Тыльдай, зь якога ўсё й пачалося. Такая занядбанасьць самага пачатку — вельмі пашыраная гісторыя. Таму, што гэтае новае зьвяно (выкарыстаньне значка #) у канцэптуальным ланцугу зьяўляецца цалкам неабавязковым й шмат у чым выпадковым, яно — слабае зьвяно. І, вядома ж, увесь ланцуг рассыпаецца на асобныя, ужо не зьвязаныя, фрагмэнты, якія так і існуюць паасобку. Рассыпаецца ўся сыстэма сувязяў, то бок ня толькі хэштэгі, але й адсылкі да квіру, да фэміністычнай крытыкі, да міжнароднага ўзроўню й жэстаў салідарнасьці.

Так, у акадэмічным тэксьце да выставы выразна сьцьвярджаецца, што нельга зводзіць катэгорыю квір да ЛГБТ-руху, і тут жа побач — відэа групы «Бергамот» пра гісторыю беларускіх ЛГБТ з назвай «#Queer Belarus» — але мы

Можна нават прыдумаць тэорыю, якая б патлумачыла настырнасьць хэштэгаў. Хутчэй за ўсё, гэта зьвязана з фотаздымкам «Тыльда Суінтан: На знак салідарнасьці. З Расеі зь любоўю». Фатаграфія была выкладзеная ў твітэры 4 ліпеня 2014 году й, як пішуць куратары, «за 24 гадзіны абляцела ўвесь інтэрнэт», але ў галерэйнай прасторы выстаўлялася ўпершыню. Пры гэтым: **1)** у апісаньні працы — адзіны выпадак у межах усёй выставы — няма ніводнага хэштэгу; **2)** куратары хацелі паказаць іншую працу Тыльды, але тая прапанавала менавіта гэтую, з твітэру.

Вось тады, напэўна, і зьявілася ідэя хэштэгаў — яны сталіся такімі пашыранымі ў масавай культуры дзякуючы масавай папулярнасьці твітэру. Ды й наогул, графічны знак # адсылае да спэцыфікі распаўсюду інфармацыі ў новых мэдыя як з пункту гледжаньня прыёму альбо тэхналёгіі (дадаў сымбаль — зьмяніў усё паведамленьне), так і з пункту гледжаньня паведамленьня пра сродак паведамленьня (эфэкт хэштэгу зводзіцца да таго, што асобныя элемэнты паведамленьня ўтрымліваюцца на мяжы паміж тэкстам і кантэкстам). А яшчэ хэштэг — гэта проста яркі візуальны ход, ідэя якога лунае ў менскім паветры (дастаткова прыгадаць выкарыстаньне падобнага прыёму падчас ЧС па хакеі ў Менску, калі абыгрывалася дваістасьць значка # — аднačасова й хэштэг, які паскарае распаўсюд інфармацыі, і рашотка, за якой знаходзяцца палітвязьні). Прыблізна так можа выглядаць ход хуткай і выпадковай думкі, якая раптам здаецца ўдалай. Далей у апісаньні працаў уносяцца неабходныя зьмены (дадаюцца значкі # — у напружаных

ўжо ведаем цану гэтаму #Queer. Фотаздымкі Жанны Гладко й Вольгі Сасноўскай, зробленыя ў розных тэхніках з розных пэрспэктываў, апісваюцца адной і той жа спасылкай на фэміністскую крытыку ў вакууме, якая нешта там сьцьвярджае. Яшчэ два праекты задаюцца адным і тым жа пытаньнем: «Гэта хлопчык ці дзяўчынка?» — з прадмовы падручнікаў па гендэрных дасьледаваньнях. І тут жа пара працаў мастакоў «міжнароднага ўзроўню», дзе важны сам факт іхнага ўдзелу ў лякальным менскім арт-праекце, важны іхны «жэст салідарнасьці», а ёсьць тут квір ці няма, ня так і важна. (Згадкі ў дужках, мне здаецца, заслугоўвае той цікаўны факт, што ў першыя дні выставы фотаздымкі, напрыклад, Вольфганга Тыльманса з тэхнічных прычынаў нельга было ўбачыць.)

У выніку, на маю думку, у галерэі паўсталі асобныя працы, кожная сама па сабе. У нейкім сэнсе сапраўды атрымалася прастора нераспазнавальнасьці, праўда, тут увогуле нічога не распазнаць. Напэўна, нераспазнавальнасьці самой па сабе недастаткова. Але ёсьць і іншае тлумачэньне.

ПАЗЫТЫЎНАЯ ВІЗІЯ:

вось менавіта таму, што ўсё ня так, атрымалася, у рэшце рэшт, крута, вельмі крута, хоць магло й не атрымацца.

2. Магчымасьць адмаўленьня й вызваленьне (паміж Эвангельлем і Катэхонам)

Міхаіл Гулін. Я — ня гей. Відэа 13'48. Менск, 2008

Michail Hulin. I'm not a gay. Video 13'48. Minsk, 2008

Убачыць пазытыў можна ўжо там, дзе спыняецца нэгатыўнае тлумачэньне. Сапраўды, у экспазыцыі няма ніводнай канкрэтнай прыкметы, якая б сталася агульнай для ўсіх працаў. Гэта, вядома, няўдача, калі камусьці хочацца ўбачыць выразнае сьцьверджаньне, — але й адначасова сур'ёзны посьпех у справе вызваленьня думкі ад улады канчатковых рашэньняў.

Напрыклад, некаторыя (а магчыма, і ўсе) працы зьяўляюцца часткаю пэўных адкрытых праектаў («Duty Free» Аляксея Лунёва, «Практыкі падпарадкаваньня» Сяргея Шабохіна, «Inciting Force» Жанны Гладко) альбо патэнцыйна бясконцых сэрыяў («Я не...» Міхаіла Гуліна, «З такіх, як ты, растуць наркаманы» Тацяны Рэўт). Акрамя таго, асобныя й самастойныя працы часта закальцаваныя — аўдыёэксплікацыя, відэа групы «Бергамот», «Самая парнаграфічная кніга II» Анатоля Бялова, нават у статычную выяву Тыльды Суїнтан дададзеная анімацыя. Гэтыя незавершанасьць, няпэўнасьць, нявыказанасьць, вядома, не распавядаюць нам нічога канкрэтнага, але ўсё-ткі паказваюць, што аднаго-адзінага адказу раз і назаўжды тут няма, а значыць, варта задумацца: можа, чаканьне выразнага сьцьверджаньня — гэта памылковая пазыцыя?

Тут жа можна задумацца пра адзін амаль няўлоўны намёк, які нам дае, магчыма, незапланаванае, але непазьбежна перадукладзенае: ува ўсякай прыкметнай і добра зробленай выставе (да якіх, відавочна, належыць «XXY») самаадвольна ўзьнікае й працуе сыстэма загадкавых і нечаканых каапэрацыяў — узаемадзеяньне некалькіх выказваньняў. Так, правакацыйны колер на постэры арт-праекту, паводле словаў куратараў у суправаджальным тэксьце да гукавой эксплікацыі выставы, адмыслова «рэжа вока» — а на другой сьцяне сярод «антыаўтапартрэтаў» Жанны Гладко вісіць вобраз-цытата знакамітай сцэны зь фільму Луіса Буньюэля й Сальвадора Далі «Андалускі сабака» з разразаньнем брытвай жаночага вока. Гэта ня ўсё: куратары прапануюць сумясьціць колер постэру з чорна-белым фільтрам, і тады адценьні стануць нераспазнавальнымі й перастануць рэзаць вока. Аднак, мяркуючы па чорна-белай працы Жанны — не, не перастануць. Такім чынам, беражыце свае вочы, — падказвае нам выстава, не куратары, не мастакі, а ўсё разам, — ні на што не глядзіце.

І вось тут мы можам занэрвавацца (і вярнуцца да ранейшай адмоўнай візіі) альбо запытацца: а што нам тады рабіць?

Напачатку я крыху спрабаваў інтрыгаваць магчымасьцю іншага разуменьня таго, хто такія «мы» ў межах арт-праекту, сьцьвярджаючы, што «нас» можна разумець ня толькі як любых індывідаў. Справа ў тым, што хоць «мы» — гэта сапраўды любыя індывіды, усё-ткі «мы» — гэта й сукупнасьць тых любых індывідаў, якія задаюцца пытаньнямі пра сябе альбо пра што-небудзь яшчэ. (Доказам прапанаванай інтэрпрэтацыі на матэрыяле прэс-рэлізу служыць той дзіўны факт, што ў трох пытаньнях з чатырох, сфармуляваных у тэксьце, гаворка ідзе пра «нас»). Як толькі «мы» задаліся пытаньнем: «А што нам тады рабіць?» — у гэты ж момант «мы» й зьявіліся, і тады ж «мы» й атрымалі адказ на сваё пытаньне: «Нам трэба задавацца пытаньнямі!» Гэткім чынам вельмі пасьлядоўным было тое, што ў межах праекту куратары арганізавалі пашыраную адукацыйна-дыскусійную праграму, не абмежаваўшыся адной толькі выставай.

Але вернемся да той самай праблемы арт-праекту, зь якой і пачыналіся развагі — усё ня так, — і зьвернем увагу на тое, што вельмі многія **працы грунтуюцца на адкрытай магчымасьці адмаўленьня саміх сябе**. Напрыклад, «аўтапартрэты» Жанны Гладко, якія сама мастачка называе антыаўтапартрэтамі; акцыя «Я ня гей» Міхаіла Гуліна, дзе мастак апранаецца так, каб звычайныя грамадзяне не маглі б назваць яго інакш, як геем (альбо сынонімамі); надзейна захоўваюцца пасланьні на швах паміж пліткай мужчынскіх прыбіральняў з працы Сяргея Шабохіна, якія ў рэчаіснасьці даволі проста закрэсьліваюцца чорным маркерам; схаваныя ігральныя карты Аляксея Лунёва не схаваныя насамрэч; праца Тыльды Суїнтан і Сандра Копа замяняе зусім іншую працу Тыльды Суїнтан — і гэтак далей. Варта нагадаць і пра хэштэгі, якія ў прынцыпе не працуюць як хэштэгі, ці пра ключавы зь іх — #гендэр, які не патрапіў у апісаньне ніводнай з прадстаўленых на выставе працаў.

Магчымасьць адмаўленьня тут пад рукой, і скарыстацца ёю вельмі проста. Але менавіта таму больш цікава задумацца й зразумець, што над відавочнымі адмаўленьнямі выбудоўваюцца ненадакучлівыя сьцьверджаньні (камунікацыі, салідарнасьці, супраціву, нявыказанасьці, пяшчотнасьці). Такім чынам, перад намі раскрываецца амбівалентнасьць, якая палягае ў аснове ўсякага зацьвярджэньня — нават (і асабліва) калі яно паўстае ясным і адназначным.

***

Каб зрабіць проціпастаўленьне пазытыўнай і нэгатыўнай візіі яшчэ больш выразным, хачу скарыстацца мэтафарычнай апазыцыяй Эвангельле / Катэхон (запазычанай мною ў італьянскага філёзафа Паола Вірна). Сьвет Эвангельля — гэта стан добрай весткі пра прыход мэсіі, які ўсіх выратуе, запануе дабро, а зло назаўжды зьнікне. Сьвет Катэхону — гэта стан да прыходу мэсіі, калі зло пастаянна вакол нас і мы спрабуем яму супраціўляцца, часам пасьпяхова, часам — не. У якасьці парадыгматычнага прыкладу Катэхону Вірна прапануе зыход яўрэяў з Эгіпту й іхныя саракагадовыя блуканьні й абурэньні ў пустыні.

У які з двух сьветаў трапляе арт-праект «XXY»? Калі мы глядзім на яго як на няўдачу (адмоўная візія), — то ўсё адбываецца ў сьвеце Эвангельля, дзе аказваецца, што добрая вестка гендэрнай тэорыі, што разносіцца квір-апосталамі, самаразбураецца з прычынаў занадта дробных альбо выпадковых, каб ставіцца й да гэтых прычынаў, і да самога пасланьня сур'ёзна. Калі ж, у рэшце рэшт, мы бачым у арт-праекце посьпех (пазытыўная візія), — то ўсё адбываецца ў сьвеце Катэхону, дзе значна вышэй за добрую вестку й апошняе рашэньне цэніцца бясконцае супрацьстаяньне вечным небясьпекам і пастаянная магчымасьць нязгоды. На маю ж думку, «XXY» трапляе якраз у прастору паміж двума сьветамі — са сваімі, хутчэй, эвангельскай канцэпцыяй і, хутчэй, катэханічным увасабленьнем.

Сяргей Шабохін. Зоны выцясьненьня. Інсталяцыя.
З праекту «Практыкі падпарадкаваньня». 2014

Sergey Shabohin. Installation «Zone of Repression».
From a project «Practice of Subordination». 2014

ЮЛІЯ ЦІМАФЕЕВА

Выбранае з «КНІГІ ПАМЫЛАК»

Каму належыць маё імя?
Ня мне дакладна.

Напэўна, маім бацькам,
якія аднойчы вырашылі,
што я гэта яно,
і пераканалі астатніх.
Напэўна, тым, хто мае права
пісаць яго ў дакумэнтах
і побач клеіць
мой фотаздымак без усьмешкі,
злучаючы тое, што я атрымала
на ўсё жыцьцё, і сэкундную слабасьць.
Канечне, яно належыць табе,
хаця ты ня часта ім карыстаесься.
Яно належыць маім сябрам і знаёмым,
якія, пабачыўшы ў натоўпе,
насаджваюць мяне на кручок імені
і падцягваюць бліжэй.
Маё імя належыць кожнаму,
хто яго ведае,
і будзе належаць кожнаму,
хто пра яго дазнаецца.

Але мне ніколі...

У дзяцінстве я спрабавала яго
на язык, як новую цацку.
Я рабіла над ім досьледы,
дзелячы на склады,
мяняючы месцамі літары,
шукаючы, якая зь іх лішняя,
а якую я люблю больш за ўсё.
І я любіла першую,
і другую, і трэцюю,
а яны мяне не.

Маё імя слухалася іншых,
а я слухалася яго.

Я належу свайму імені,
а не яно мне.
Я ва ўладзе гэтых маленькіх
учэпістых літараў,
гэтых пранізьлівых гукаў,
што прамаўляюцца чужымі ртамі.

Дзякуй табе, мая гаспадыня,
дзякуй табе, мой гаспадар Імя,
за тое, што не паміраю
ад голаду і самоты,
за тое, што ў чалавечым сусьвеце
маю сваё найменьне,
а значыць, сваё законнае месца,
строга абмежаванае
слоўнікавым артыкулам.

Не адрачыся, ня скінуць,
Ня зьнішчыць,
На месцы памерлага імені
На маім цемені
Нехта абавязкова пасадзіць новае —
Ня вырваць і
Ня вырвацца.

Каму належыць маё імя?
Ня мне.

...

Альгерду Б.

Паміж намі слова.
Я маю ў роце яго пачатак,
а ты — яго канец.
Слова — гэта паветраная рыба.
Мы зубамі ўчапіліся ў яе
і адпускаць ня хочам.

Слова лёгкае
і робіць лёгкімі нас.
Вецер падымае рыбіну слова
і нясе, як па цячэньні,
у чужыя сказы,
у чужыя тэксты.
Слова віхляе хвастом
у цябе ў роце,
глядзіць не міргаючы
сьлізкімі вачыма ў маю глотку
і паддаецца парывам.

Нашы целы не адарваць ад слова,
не расхінаючы вуснаў,
не расьціскаючы сківіцаў,
ня бачачы языка адно аднаго,
мы спрабуем гаварыць паміж сабой,
а паміж намі рыбіна,
якую мы ня можам выпусьціць,
слова, якое мы баімся вымавіць,
вобраз, які мы ня хочам
цалкам асэнсаваць.
Але, калі мы адпусьцім
рыбіну на волю, ці выжыве яна
і ці паразумеемся мы?

Вуліца

Вуліца мусіць
служыць машынам і пешаходам.
Вуліца мусіць
ад скрыжаваньня да скрыжаваньня
быць роўнай і падатлівай.
Вуліца, названая ад нараджэньня
ў гонар вусатага генэрала,
мусіць па-дзявочы прыязна ўсьміхацца
сваёй белазубай падзяляльнай паласой,
пакуль вірлавокія сьветлафоры
і шыракаплечыя хрушчоўкі
будуць сачыць безь перадыху
за чысьцінёй яе пляскатага цела.

Але ніхто зь іх ня ведае,
што вуліца прарастае ўнутр,
што вуліца выхавала пад сабой горы,
якія цягнуцца пахілымі вяршынямі
да самага цэнтру зямлі;
што вуліца выпусьціла зь сябе рэкі,
яны, сьмеючыся, вольна сьцякаюць,
пазьбягаючы грэбляў і мастоў.
Вуліца легла тварам уніз,
і пакуль топчуцца па ёй пешаходы
і коламі прыціскаюць яе машыны,
вуліца ціха й пяшчотна сьпявае
недзе там у душы,
пад асфальтам.

Адмоўнасьць

Тая мова, на якой я магу гаварыць,
Гэта не мая мова.
А тая, на якой хачу гаварыць,
Не ўкладаецца ў словы,
Якія я ведаю,
Не зьмяшчае вобразы,
Якія я бачу.
Для маёй мовы няма слоўнікаў,
Для яе не сфармавана правілаў.
Гэта мова для чытаньня пра сябе,
Для чытаньня з памылкамі,
Бо праверыць няма каму.
Пісаць на ёй я не змагу ніколі.

Калі ты чытаеш гэты верш,
ты ня мой чытач.

РАЗБУРЫЦЬ СТЭРЭАТЫПЫ, КАБ ЗАСТАЦЦА ЖАНЧЫНАЮ

Гутарка зь Юляй Цімафеевай

З вокладкі ейнага першага паэтычнага зборніку «Кніга памылак» на мяне глядзіць дзяўчына з вогненнымі валасамі й букецікам кветак у руцэ (карціна «Цень каханьня» Энтані Санціса). За вобразам крохкага стварэньня дакладна прачытваюцца моц, энэргія і — роўнасьць. Дзяўчына-драпежніца, дзяўчына, якая ўмее падаць у каханьне, пражываючы кожным мілімэтрам сваёй істоты ягоныя жарсьці. Але, падаючы, магчыма, ведаючы пра боль, які спасьцігне ў фінале, яна застаецца ў першую чаргу самой сабою. Бо каханьне — усяго толькі нагода, магчымасьць адчуць, што жывы, прастора, у якой жыцьцё можна спасьцігнуць у поўнай ступені.

Вершы паэткі Юліі Цімафеевай напоўненыя гэтымі ж адчуваньнямі. Радкі, вострыя, часам па-драпежніцку небясьпечныя, прасякнуты бязьмежнай шчырасьцю: аўтарка бы агаляецца, але гэта робіць яе яшчэ больш моцнай і упэўненай у сваёй унікальнай аўтаномнай прасторы, дзе Іншы — усяго толькі люстра, каб убачыць само жыцьцё.

— Юля, ты паэтка й перакладчыца. Ці разьдзяляеш асабіста для сябе гэтыя дзьве іпастасі? Ці ёсьць прыярытэты? Хто першы: Юля Цімафеева-паэтка альбо перакладчыца?

Юля Цімафеева: Гэтых іпастасяў у мяне больш, а цяпер да таго ж я навучаюся ў магістратуры й займаюся вывучэньнем творчасьці яшчэ адной паэткі — амэрыканкі Эдрыен Рыч. Так што я яшчэ й дасьледчык — у нейкай пачатковай форме. Але, калі разважаць пра паэзію й перакладчыцкую дзейнасьць, я б не сказала, што разьдзяляю гэтыя дзьве сфэры, таму што ў паэзію мяне прывялі менавіта пераклады. Гэта ў любым выпадку ўзаемадзеяньне зь літаратурай, для сябе асабіста я тут не магу правесьці вельмі выразную мяжу.

— Але, калі ты перакладаеш чые-небудзь вершы, наколькі ўплывае твой асабісты творчы пачатак?

Ю. Ц.: Падчас перакладаў я стараюся не дадаваць сваё асабістае. Мне важна ня столькі ўкласьці ў пераклад сябе, колькі выявіць, перадаць голас паэта ці паэткі. Зразумела, я там таксама ёсьць, але імкнуся мінімалізаваць гэтую прысутнасьць.

— Напрыканцы мінулага году выйшаў твой першы зборнік паэзіі «Кніга памылак», у анатацыі да якога пазначана, што гэтыя твае вершы кідаюць «выклік звыклым уяўленьням пра жанчыну». Што гэта за выклік, і што ёсьць у нашым кантэксьце «звыклымі ўяўленьнямі пра жанчыну»?

Ю. Ц.: Я ня тое каб кідаю выклік, і я б не сказала, што гэта мая мэта, яно, можа, так само атрымліваецца. Справа ў тым, што некаторыя дасьледчыцы лічаць, быццам жаночая паэзія — гэта такая асобная літаратурная плынь, кірунак, які мае свой голас, пэўны набор тэмаў, традыцыяў і г. д. Таму, калі я кажу пра выклік, гэта, хутчэй, жаданьне не адпавядаць таму вобразу паэткі, які прыняты ў грамадзтве — маю на ўвазе патрыярхальнае грамадзтва. А гэта вобраз жанчыны паслухмянай, эмацыйнай, увесь час закаханай — і прычым закаханай менавіта няшчасна, — слабой і рамантычнай. І словы, эпітэты, мэтафары, што яна падбірае, — гэта такі пэўны набор, якім гэтыя жанчыны павінны карыстацца, калі яны хочуць, каб іх успрымалі як паэтак. Што тычыцца жанру, то гэта ў асноўным любоўная ці прыродная лірыка, зразумела. Калі я чытаю зборнікі беларускіх паэтак XX стагодзьдзя, напрыклад, то адзначаю, што амаль усе пішуць пра каханьне, прыроду альбо любоў да роднага краю.

У сваёй жа паэзіі я сьвядома зьвяртаюся да цялеснасьці. У нас усё яшчэ прынята лічыць, што жанчына ня мусіць пісаць пра сэксуальнасьць, паэтка павінна быць сьціплай. Але мне падабаецца пісаць пра цела, разумець яго, адчуваць яго часткаю сябе. Зразумела, згаданыя асаблівасьці тычацца найперш нашага кантэксту, таму што ў заходнеэўрапейскай ці амэрыканскай літаратурнай традыцыі гэты выбух адбыўся яшчэ ў 1960–70-я.

— То бок нашая сэксуальная рэвалюцыя яшчэ будзе?

Ю. Ц.: Думаю, так, яна яшчэ не адбылася, асабліва ў жаночай літаратуры.

— Ты называеш сябе фэміністкай і ў адным з інтэрвію кажаш, што *«была б радая, калі б мае вершы атаясамліваліся з фэмінізмам»*, але *«спадзяюся, гэта ня ўсё, што ў іх можна знайсьці»*. То бок фэмінізм для цябе як для аўтаркі пэўным чынам ёсьць абмежаваньнем, так? Як увогуле ты акрэсьліваеш для сябе фэмінізм?

Ю. Ц.: У першую чаргу фэмінізм для мяне — гэта роўныя магчымасьці для рэалізацыі сваёй асобы, — незалежна ад таго, жанчына ты ці мужчына, — то бок для ажыцьцяўленьня сваіх інтэлектуальных і прыродных памкненьняў без ціску з боку патрыярхальнага грамадзтва. А гэты ўціск адчуваецца вельмі моцна, у тым ліку й у мове. Калі ты маладая, ды яшчэ й жанчына, часта гэта становіцца падставаю не ўспрымаць цябе як самадастатковую асобу з уласным меркаваньнем. То бок калі мае вершы атаясамліваюць з фэмінізмам, для мяне гэта не абмежаваньне, а прызнаньне.

Калі ж я кажу, што, спадзяюся, мае вершы фэмінізмам не вычэрпваюцца, я маю на ўвазе, што я разважаю з гэтым сьветам, з аднаго боку, як жанчына, а з другога боку — я таксама імкнуся да пэўнай унівэрсальнасьці, да інтэлектуальных адкрыцьцяў, але іду да іх сваім шляхам, са сваім, менавіта жаночым, досьведам.

— На прэзэнтацыі каталёгу Людмілы Русавай Адам Глобус, які добра ведаў яе, адзначыў, што яна ўвесь час была супраць таго, каб называцца мастаЧКАЙ, а не мастаком, і ўвогуле марыла быць мужчынам. Прытым дасьледчыкі зараз сьмела залічваюць яе да першых фэміністак у Беларусі...

Ю. Ц.: Я б сказала, што ейная пазыцыя — гэта трохі іншае. Гэта таксама яе пратэст, таму што да апошняга часу на постсавецкай прасторы жаночае мастацтва, літаратура ў тым ліку, лічылася ніжэйшым па якасьці за «мужчынскае» й абмежаваным у сваёй унівэрсальнасьці. Мне хацелася б якраз разбурыць такі стэрэатып і пры гэтым застацца жанчынаю. Я не хачу быць мужчынам, каб мяне, напрыклад, называлі паэтам, не. Трэба сваю жаноцкасьць несьці годна.

— Ці можна ўжо казаць пра існаваньне фэмінісцкай плыні ў беларускай паэзіі?

Ю. Ц.: Не магу дакладна сказаць. Можа, мы б хацелі так думаць, маю на ўвазе, мы — тыя паэткі, якія дэкляруюць сваю фэмінісцкую пазыцыю. Але мне падаецца, нас пакуль адзінкі. Хаця тут, вядома, нестае дасьледчыкаў, якія б гэта прааналізавалі, бо мы знаходзімся кожная на сваёй выспачцы, нешта робім і думаем, што нас вобмаль. Нядаўна я прачытала кнігу «Скрадаючы мову» пра зьяўленьне жаночай паэзіі ў Амэрыцы й падумала, што, магчыма, калі прааналізаваць тыя працэсы, якія адбываюцца ў нас цяпер, высьветліцца, што фэмінісцкая плынь ужо існуе, што ёсьць пэўнае кола тэмаў, уласная мова й г. д. То бок, мне падаецца, гэта, хутчэй, пытаньне літаратурных дасьледаваньняў, якіх нам відавочна бракуе, асабліва з пункту гледжаньня фэмінісцкай крытыкі.

— Што ўвогуле адбываецца ў сучасным беларускім літаратурным полі з пункту гледжаньня сутыкненьня пакаленьняў? Бо я так разумею, што твой «выклік» супраць пэўных уяўленьняў пра жаночую паэзію тычыцца ў першую чаргу старэйшай літаратурнай генэрацыі, якая, як правіла, вельмі кансэрватыўная й традыцыйная па сваім сьветапоглядзе.

Ю. Ц.: Магчыма, я не зусім магу адказаць на пытаньне пра сутыкненьне пакаленьняў, бо пакуль, мне падаецца, сучасная паэзія нашых 25–30-гадовых аўтараў яшчэ не прачытаная. Я маю на ўвазе, што няма дасьледаваньняў, якія б аб'ядналі аўтараў у пэўныя плыні, прааналізавалі тэмы, паэтыку й г. д. Увогуле гэтая паэзія пакуль, на жаль, не ўпісаная ў кантэкст, не прадстаўленая як зьява. Ня выяўлена, пра што пішуць гэтыя аўтары, чаго хочуць, што ў іх новага ў параўнаньні з папярэднікамі. Мне асабіста гэтага вельмі бракуе. У прозе, на маю думку, сытуацыя лепшая: зьявіліся прэміі, якія сталі стымулам для творцаў, пішуцца рэцэнзіі. А вось паэзія — па маім адчуваньні — пачала сыходзіць у цень. Пра яе ня так шмат пішуць і гавораць, у лепшым выпадку пасьля пэўнай падзеі — фэстывалю, прэзэнтацыі кніжкі — застаецца толькі фота- ці відэадакумэнтацыя, але рэцэнзіяў, нейкай крытычнай рэфлексіі мала.

— Але, калі на тэарэтычным узроўні гэтае сутыкненьне пакаленьняў не зразумелае пакуль, на энэргетычным узроўні яно адчуваецца? Ці сутыкалася ты асабіста з камэнтарамі накшталт: гэта не мастацтва, бо не занадта, напрыклад, духоўнае?

Ю. Ц.: Бывае. Але гэтае стаўленьне, хутчэй, зьвязанае з «дазволеным» вобразам паэткі, пра які я казала раней. Таму што калі ты жанчына, хай нават і творца, то павінна быць сьціплай, прыстойнай... Паэт можа быць хуліганам, але ці можа быць хуліганкай паэтка? Наколькі яна будзе прынятая? Наколькі ёй дазваляецца гаварыць пра сваю сэксуальнасьць і цела? У нас і цяпер гэтыя пытаньні застаюцца спрэчнымі.

— Аднойчы ты адзначыла, што ты цалкам задаволеная жыць у сучасную эпоху. Што для цябе азначае сучаснасьць?

Ю. Ц.: Я іду ад адваротнага. Усе эпохі мы можам адно ўяўляць сабе, мы ведаем толькі тое, што прачыталі пра іх, сапраўдны, прынамсі, больш-менш сапраўдны, цяперашні момант. Я хачу жыць проста тут і цяпер, жыць у сабе. А гэта для мяне й ёсьць жыць у сучаснасьці.

— Цікавая гульня словаў атрымліваецца — жыць у сабе. Гэта значыць захоўваць аўтаномію ад таго, што адбываецца навокал, альбо быць максымальна адкрытым?

Ю. Ц.: Гэта, хутчэй, і тое, і другое. З аднаго боку, ты жывеш у сваёй прасторы, ты сам сабе час, але, зь іншага — ты таксама ўплываеш на тое, што адбываецца навокал, таксама творыш гэтую сучаснасьць. Калі ўвогуле казаць пра рэальнасьць, гэта ж таксама адносны панятак. Ты сам творыш гэтую рэальнасьць, ты яе выбіраеш у большай ступені, чым яна цябе.

— Але ёсьць тэмы, пра якія ты б сказала, што яны ня зробяцца аб'ектам тваёй творчасьці, таму што гэта занадта натуральна ці банальна?

Ю. Ц.: Я не магу ацаніць будучыню, я жыву ў сучаснасьці. Мною напісана ня так шмат, я не ахапіла яшчэ велізарную колькасьць тэмаў, таму не магу сказаць, што вось пра гэта я б не пісала. Такіх выпадкаў, каб я вельмі хацела пра нешта напісаць, але ўстрымалася б зь нейкіх прычынаў, яшчэ не было. Магчыма, у будучым такія тэмы зьявяцца, а, магчыма, і не.

— Твае вершы шчырыя й адкрытыя, але якая мяжа гэтай адкрытасьці?

Ю. Ц.: Пэўная мяжа ёсьць, зразумела. Нейкія інтымныя рэчы я абмінаю, таму што, калі ты пішаш, ты ствараеш пэўны сьвет, гэта не зусім ты. Гэта ўжо іншая матэрыя, гэта не зусім твае эмоцыі ці думкі, гэта складаны сплаў.

— Чым ці кім ты апошнім часам натхняесься?

Ю. Ц.: Цяпер мы з Альгердам Бахарэвічам, маім мужам, чытаем лекцыі Мераба Мамардашвілі, вельмі натхняе. Мне падабаецца тое, што я чытаю пра амэрыканскую жаночую літаратуру, пра фэмінісцкую крытыку, творы Эдрыен Рыч, — гэта адкрывае мне новы сьвет.

Гутарыла Таня Арцімовіч

BREAKING THE STEREOTYPES TO REMAIN A WOMAN

A talk with Jula Cimafiejeva

A girl with fire hair and a bunch of flowers in her hand looks at me from this poetess' first collection of poems *The Book of Mistakes* (Anthony Sandys' painting *Love's Shadow*). Power and energy are clearly identified in this image, as well as equality. A predator-girl, a girl who can fall in love and feel the passion with each millimeter of her personality. But when falling and probably being aware of pain she can experience at the end, she first of all remains herself. Since love is just an excuse, an opportunity to feel you are alive, a space where life can be grasped in its full extent.

Jula Cimafiejeva's poems are filled in with the same emotions. The endless sincerity is heard in abrupt, sometimes dangerously predatory lines: the author seems to be getting naked, but this makes her even stronger and more confident in their unique autonomous space where the Other is just a mirror to see life itself.

— Jula, you are a poet and an translator. Do you personally draw a clear line between these two faces? Or there are some priorities? Who takes the first place: Jula Cimafiejeva as a poet or as an translator?

Jula Cimafiejeva: I have many more than just two roles to perform, now I am also doing my Master's being engaged into the study of one more poet's creative way — an American Adrienne Rich. Thus, I am also a researcher, at some emerging stage. But if to speak about poetic and translating activities, I would not say that I divide these spheres, because it was translation which brought me into poetry. In any case it is interaction with literature, and personally for myself I cannot draw a clear distinction.

— And when you translate someone's poems, to what extent does your own creativity influence it?

J.C.: When translating I try not to add anything personal. For me it is important not to bring myself into translation, but to reveal and express the voice of the poet. I am undoubtedly present there, but I do my best to minimaze this presence.

— At the end of the last year, your first collection of poems *The Book of Mistakes* was published, and in its annotation one can read that these poems *«challenge conventional ideas about a woman»*. What challenge is meant and what does the phrase «conventional ideas about a woman» imply in our context?

J.C.: I do not really challenge, and I would not claim it to be my purpose, it might happen on its own. The thing is that some researchers believe that women's poetry is such a separate literary movement, a direction that has its own voice, a certain set of topics, traditions, etc. So when I speak about challenges, it is rather a desire not to conform to the image of the poetess, which has been adopted in the society, I mean patriarchal society. This image draws a picture of an obedient emotional woman who is constantly in love and being in love she still feels unhappy, weak and romantic. The words, epithets, metaphors she chooses represent a typical set these women should use if they want to be perceived as poetesses. As for the genre, it is basically love or nature lyrics, of course. When I read the collections of Belarusian poetesses of the XX century, for example, I notice that almost all of them write about love, nature, and love for their land.

In my own poetry I consciously appeal to physicality. We still have a wide-spread assumption that a woman should not write about sexuality, the poetess should be modest. But I enjoy writing about body, to understand it, to feel it as a part of myself. Of course, these features relate primarily to our context, because in Western European or American literary tradition this explosion took place back in the 1960-70's.

— So, do you think that sexual revolution is still to come?

J.C.: Yes, I think so, it has not happened yet here, especially in women's writing.

— You claim to be a feminist, and in one of the interviews you said that you would be glad if your *«poems were associated with feminism»*, but at the same time *«hope that it is not all that can be found in them»*. Thus, feminism presents a certain limitation for you as an author, doesn't it? What is your personal definition of feminism?

[redacted] regardless of the fact whether you are a male or a female. That is the realization of one's intellectual and natural aspirations without any pressure from the patriarchal society. And this pressure is felt very much, in language, too. If you are young and you are a woman, too, these things become a reason for other to perceive you not as a self-sufficient person with your own viewpoint. That is, if my poetry is identified with feminism, for me it is not a limitation, but recognition.

When I say that I hope that my poems are not limited by feminism, I mean that I speak to this world, on the one hand, as a woman, and on the other hand, I aspire to a certain universality, to intellectual discoveries, but I move towards them in my own way, with my own experience of being a woman.

[redacted] her well said that she always objected to being called a «woman-painter», and was actually dreaming of being a man. At the same time contemporary researchers now bravely put her into the category of the first feminists in Belarus ...

[redacted] protest because, until recently, in the former Soviet Union women's art, including literature, had been considered as a low quality imitation of «men's» art, being also limited in its universality. I would like to destroy this stereotype and at the same time to remain a woman. I do not want to be a man, for example, to be called a male poet, no way. One should proudly bear her status of being a woman.

— Can we assert that a feminist trend in Belarusian poetry does exist?

J.C.: I cannot say exactly. Maybe we would like to think so, I mean, we, women poets, who declare their feminist position. But I think we are still not numerous. Although there are certainly not enough researchers who have analyzed it, as we each find ourselves on our own little islands, we do something and we think they almost totally miss. I have recently read a book entitled *Stealing the Language* by Alicia Ostriker about the emergence of women's poetry in America, and I thought that maybe, if we analyze the processes that are currently evolving in this country, we would find out that feminist movement does already exist, that there is a certain range of topics, their own language, etc. That is, I think it is more a question of literary studies, which we clearly lack, particularly in terms of feminist criticism.

— What is going on in the contemporary Belarusian literary field in terms of the clash of generations, in general? After all, as I understand it, your «challenge» was aiming at certain ideas about women's poetry which are, first of all, characteristic of the elder literary generation, which tends to be very conservative and traditional in their outlook.

J.C.: Well, I cannot really answer the question about the clash of generations, as long as the contemporary poetry of our 25-30 year olds seems not have been read yet. I mean, there are no studies that would group the authors in certain directions, analyze the themes, poetics, etc. In general, this poetry, unfortunately, has not been inserted into the context, not represented as a phenomenon. It has not been found out what these authors write about, what they want, what new things they have in comparison with their predecessors. I personally really lack this. In prose, in my opinion, the situation is better: prizes have appeared becoming an incentive for authors, reviews are written. Whereas poetry, as it seems to me, has started to move into the background. Not so much is written about it and said, in the best case, only when a specific event — a festival, a presentation of the book — is over. So only photo and video documentation remains, whereas some critical reflection is missing.

— But when at the theoretical level this clash of generations is still not clear, is it felt at the energetic level? Have you ever faced any comments claiming that, for example, your poetry is not art, since it lacks, say, spirituality?

J.C.: It happens. But this attitude is more connected with the established image of the poetess I have mentioned before. Since when you are a woman, even a woman in art, you have to be modest and decent... A male poet is allowed to be a hooligan, but can a female poet be such? To what extent will she be accepted? How much is she allowed to speak about her sexuality and her body? Even now these issues remain controversial.

— Once you said that you were completely happy that you were living in the given period of time. What does «now» mean for you?

J.C.: I part from the opposite premise. We can only imagine all the previous epoches, we form our ideas about them from what we have read about those times, and only our «now», our present moment seems to be the only true reality. I just want to live here and now, to live inside myself. And this is what it means for me to live at present.

— It turns out to be a peculiar play on words — to live inside oneself. Does it mean to keep one's autonomy from what is going on around you, or to be as open as possible?

J.C.: It is likely to be both. On the one hand, you live in your space, you are your own time, but again you also influence what happens around you, you create this present time. If in general to speak about reality, it is also a relative issue. You make this reality, you choose it to a greater extent than it chooses you.

— Are there any topics about which you would say that they would never become a subject-matter of your creative acts, due to their being too natural or too trivial?

J.C.: I cannot predict future, I live at present. I have not written so much, I have not embraced a huge number of topics so far, thus I cannot say that I would never write about this or that. I have never found myself in situations when I was really eager to write about something but I did not do it because of some reasons. Such topics might come up in future as well as they might not.

— Your poems are sincere and open, but what is the limit of this openness?

when writing you create a certain world, it is not fully you. It is already a different matter, not purely your own emotions or thoughts, it is a complex mix.

— What or who have you recenly been inspired by?

J.C.: Together with my husband Alhierd Bacharevič we read book of lectures by Merab Mamardashvili, it inspires a lot. I enjoy what I read about American women's writing, about feminist critics, Adrienne Rich's works — it reveals a brand new world to me.

Interviewed by Tania Arcimovič

Адліга. Ультраглямурныя калдырскія торбы. 2014.
Adliga. Ultraglamure Redneck Shoppingbags. 2014.

KALDЫRIUS?
BOGEMIUS?
ALKASHKA!

ULTRAГЛЯМУРНЫЯ КАЛДЫРСКІЯ ТОРБЫ

ПАКАЛЕНЬНЕ, (НЕ) ТРАЎМАВАНАЕ «САЎКОМ»

Літаратурная кар'ера маладога празаіка АНДРЭЯ ЛАЗУТКІНА распачалася ў 2014 годзе. Спачатку ён скончыў Школу маладога пісьменьніка, а потым трапіў у літаратурную рэзыдэнцыю ў Вільню, дзе напісаў сваю дэбютную кнігу «Палігон», якую пісьменьніца Людміла Рублеўская назвала «***прозай дваццацігадовых***». Кніга адразу была заўважаная й справакавала вострыя спрэчкі: абмяркоўвалі як трэшавы правакацыйны стыль аўтара, так і ягоную адкрытую камуністычную прыхільнасьць. «***Вядома, Лазуткін для сусьветнай літаратуры не такі ўжо наватар,*** — напісаў у сваім блозе празаік Павал Анціпаў. — ***Я б сказаў, што ён насьледуе Сэліну й Лімонаву, ды й стаўленьне нашых суайчыньнікаў да яго такое ж, як і да Сэліна й Лімонава у французаў і расейцаў. Забаўнае супадзеньне. Суайчыньнікі судзяць пісьменьніка па партыйнай прыналежнасьці й палітычных поглядах, а не па якасьці напісанага тэксту***». Да такой «цікаўнасьці» Лазуткін быў не гатовы, таму, каб захаваць прыватнасьць і аўтаномнасьць, у сацсетках ён схаваўся пад імем сусьветна вядомага літаратурнага пэрсанажу, то бок знайсьці яго амаль немагчыма.

У красавіку гэтага году выйшла ўжо другая кніга Андрэя — «Паліталегія», якую Анціпаў называе кнігай «***пра Героя нашага часу. Пра чалавека, які нарадзіўся паміж развалам "саўку" й выбраньнем Лукашэнкі. Пра чалавека, які спазьніўся стаць акцябронкам і не пасьпеў стаць чальцом БРСМ***». Хто ён — герой нашага часу? Ці ёсьць ён увогуле й у якой сыстэме каардынатаў існуе? Думае пра будучыню альбо кідаецца ў прорву бясьпечнасьці, цынічна спажываючы тое, што засталося ў спадчыну? Разважае Андрэй Лазуткін.

АЎТАРЫТЭТЫ

Калі я вучыўся ў школе, а потым у Ліцэі БДУ, беларускую літаратуру там выкладалі вельмі якасна. Цьвёрда засвоіў савецкі канон прозы: хочаш — жні, хочаш — куй, ёсьць партызанская проза, ёсьць калгасная. Старанна чытаў хлам з паліцаў раённай дзіцячай бібліятэкі й добра разумеў ягоную якасьць, але да белліту ў мяне заўжды была такая хваравітая любоў. Заўсёды паважаў Быкава й асабліва Алеся Адамовіча, які — так сталася, можа, праз тое, што пісаў па-руску, — хутчэй, выпадае зь сёньняшняга пантэону. Але не для мяне: ягоны раман «Карнікі», здаецца, увогуле натхніў на «Палігон». Але нейкіх аўтарытэтаў у мяне няма: увогуле, слоўца гэтае бандыцкае й больш пасуе «братве», чым літаратару. А натхняюся я блізкімі й сябрамі, тымі людзьмі, што атачаюць у рэальнасьці.

Што тычыцца досьведу Школы маладога пісьменьніка, мне было цікава там патусавацца. Ня думаю, што можна навучыць пісаць, даць стыль. Але камунікацыя вельмі важная. Цікава было паглядзець на жывых аўтараў — Бахарэвіча, Алексіевіч, Казько, Арлова, якія прыходзілі й травілі нам байкі. Але я не адчуваю сябе пераемнікам — за імі было проста цікава назіраць. А аўтарытэты, пераемнік — для мяне гэта вельмі гучныя словы.

ГЕРОЙ. ПЫТАНЬНЕ ПАЛІТТЭХНАЛЁГІЯЎ

Вызначэньне «героя» гучыць для мяне дзіўна. З рыторыкай «геройства» працуюць, хутчэй, паліттэхнолягі, ствараючы пэўныя канструкты, на якія звычайныя людзі павінны раўняцца, — накшталт вобразаў Паўкі Карчагіна альбо Стаханава ў савецкія часы. Пра пакаленьне, якое бачу вакол сябе, пра дваццацігадовых, магу сказаць, што яно лянівае, п'е й абсалютна абыякавае да таго, што адбываецца навокал. Я б сказаў, што ў «Паліталёгіі» ў мяне ня тое што нармальных людзей няма, там увогуле пазьбіраліся адныя выродкі. Але, шчыра кажучы, у мяне няма ілюзіяў ні наконт сябе, ні наконт сваіх аднагодкаў. Як слушна заўважыў Павал Анціпаў, так, гэта генэрацыя, якая нарадзілася ў пэрыяд з 1985 па 1994-ы, то бок у такой нявызначанай краіне — гэта была ўжо быццам не *Белоруссия*, але яшчэ й не *Беларусь*. Таму, на маю думку, і казаць пра пэўныя каштоўнасьці альбо арыентыры складана: ня думаю, што іх можна неяк адмыслова прывіць.

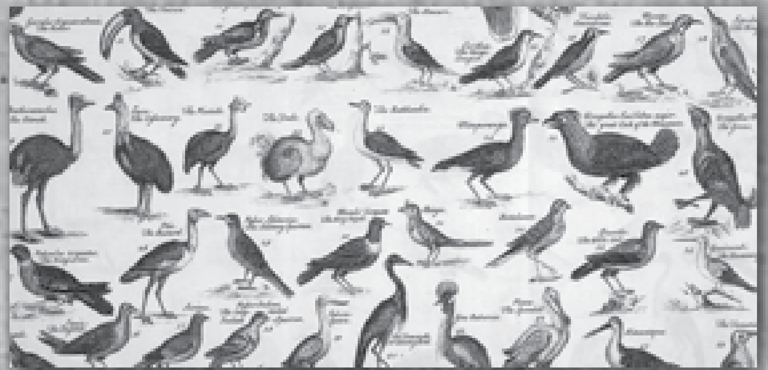
Мы бачылі дзьве розныя карцінкі: з аднаго боку — БТ, зь іншага — Народны фронт. Усё гэта неяк хранова спалучаецца, і таму ў школьніка атрымліваецца такі гібрыд у галаве — здаровы цынізм. У «Паліталёгіі» я якраз паспрабаваў апісаць гэта: пакаленьне на зломе, такое гарматнае мяса без аніякага крытычнага мысьленьня. Збольшага, зразумела, «назіраў» за сабой і сваім колам, а гэта шмат чарнухі й гразі. Іншыя прататыпы мне не трапляліся, нават такога прапагандысцкага тыпу — накшталт «як загартоўвалася сталь», альбо па-сучаснаму — як гартаваўся МАЗ. Быццам бы ёсьць актывісты БРСМ, побач — актывісты апазыцыйных групаў. Але я думаю, што гэта таксама канструкт палітолягаў, бо моладзь сёньня збольшага ў прынцыпе апалітычная, ім гэтыя разборкі не патрэбныя й не цікавыя.

Мне ж гэта вельмі цікава назіраць, дасьледаваць, запісваць. У сьвеце зараз шмат літаратуры на тэму палітычнай карціны сьвету, але ў нас амаль нічога няма. На жаль. Але мая пазыцыя не сузіральніцкая, я спрабую ўключацца ў грамадзкія працэсы. Так, у 2014 годзе я, напрыклад, удзельнічаў у выбарах у Гарадзкі савет, балятаваўся па Ангарскай акрузе, адным з самых цёмных раёнаў Менску. Досьвед быў цікавы, шмат чаго нагледзеўся, і гэта таксама ўсё кладзецца на паперу. Поле палітыкі ў Беларусі маргінальнае, і такім яно будзе яшчэ пяцігодку дакладна. Потым, магчыма, зьявіцца іншая расстаноўка сілаў: будуць левыя, правыя. Але зараз гэта проста маргінальныя групы, ці, як кажуць на Ангарскай, «абрыганы». Тым ня менш мне цікава ўдзельнічаць у гэтых працэсах, але я рэальна ацэньваю свае сілы: сёньня ніхто ні на што амаль не ўплывае. І асабліва апазыцыйныя актывісты — нешта на Ангарскай падчас выбараў я іх ня бачыў.

ТУГА ПА «САЎКУ»

Ужо вырасла цэлае пакаленьне, якое Савецкага Саюзу ня бачыла, таму, натуральна, гэта ўсё пераўтвараецца ў міт. Існуюць у галаве ўяўленьні, набор карцінак і штампаў — гарматы, партызаны, шапкі-вушанкі — такі набор міталегіі, і ён, як мы бачым, працягвае эксплёатавацца. І ў Заходняй Эўропе, і ва Ўсходняй, і асабліва ў Расеі. Увогуле, зараз у Румыніі ёсьць кола людзей, якое настальгуе па Чаўшэску, праз гадоў 20 у нас будуць людзі, якія будуць настальгаваць па Лукашэнку. А левы спэктар паўстае яшчэ й таму, што афармляецца пакаленьне, не траўмаванае «саўком», — бачым гэта, напрыклад, у Расеі, дзе зараз шмат лявацкіх маладзёвых груповак. Але ў нас пакуль гэтая ніша абсалютна не закрытая.

Зразумела, ёсьць меркаваньні, што гэта такая мода на левізну. Але я б так не сказаў, бо левыя — гэта натуральная частка палітычнага поля. Гэта ў нас пакуль і левыя, і правыя аднолькава маргінальныя, нягледзячы на тое, што шмат у чым нашая ўлада абапіраецца менавіта на палітычныя традыцыі БССР. Але ў будычыні сытуацыя зьменіцца, і зьявіцца попыт на левую філязофію. Вядома, ёсьць і адваротны бок сацыялізму — ГУЛАГ, напрыклад. Але тут пытаньне да тых партыяў, напрыклад, КПРФ, якія актыўна эксплёатуюць вобраз Сталіна, робяць зь яго сымбаль. Няхай гэтыя людзі й бяруць на сябе адказнасьць за ГУЛАГ, «тройкі», ОСО й усё іншае. У нас жа ёсьць свае савецкія лідэры, напрыклад, Чарвякоў, Мазураў альбо Машэраў, пра якіх ня скажаш благога, на іх можна нават раўнавацца.



НАЦЫЯНАЛЬНЫ МІТ

Маці ў свой час добра ведала Вінцука Вячорку й Ірыну Поўзік, зь якімі разам вучылася ў «блатной» цэкоўскай чацьвертай школе, удзельнічала ў беларускай «Майстроўні» з самага пачатку. Вядома, калі я вырас, гэта ўжо прайшло міма мяне, я ня ведаў, хто гэтыя людзі, рос такім звычайным беларускім школьнікам без аніякага міту. У 18 гадоў, пэўна, каб падкалоць, сябры мне падаравалі «Код адсутнасьці» барадатага Акудовіча, я пачаў чытаць і нічога не зразумеў, акрамя таго, што нейкі блытаны набор тэкстаў маскуецца пад філязофію. Маці яшчэ добра ведала Дубаўца, але я, зразумела, асабіста знаёмы зь ім ня быў. Ды, калі шчыра, думаю, для грамадзтва за сьценкай «гета» імя Дубаўца мала што скажа. Калі ён натхняе кола зь 10–20 чалавек — у нашых абставінах гэта ўжо заслуга. Няма ў «моўнай» тусоўцы, я б сказаў, маштабнай фігуры: ёсьць тусоўкі, яны самі сябе чытаюць, крытыкуюць. Але існуюць аўтаномна ад іншага грамадзтва. Мая пазыцыя тут — назіральніка, магчыма, калісьці я гэта апішу.

ПАРТЫЗАНКА?

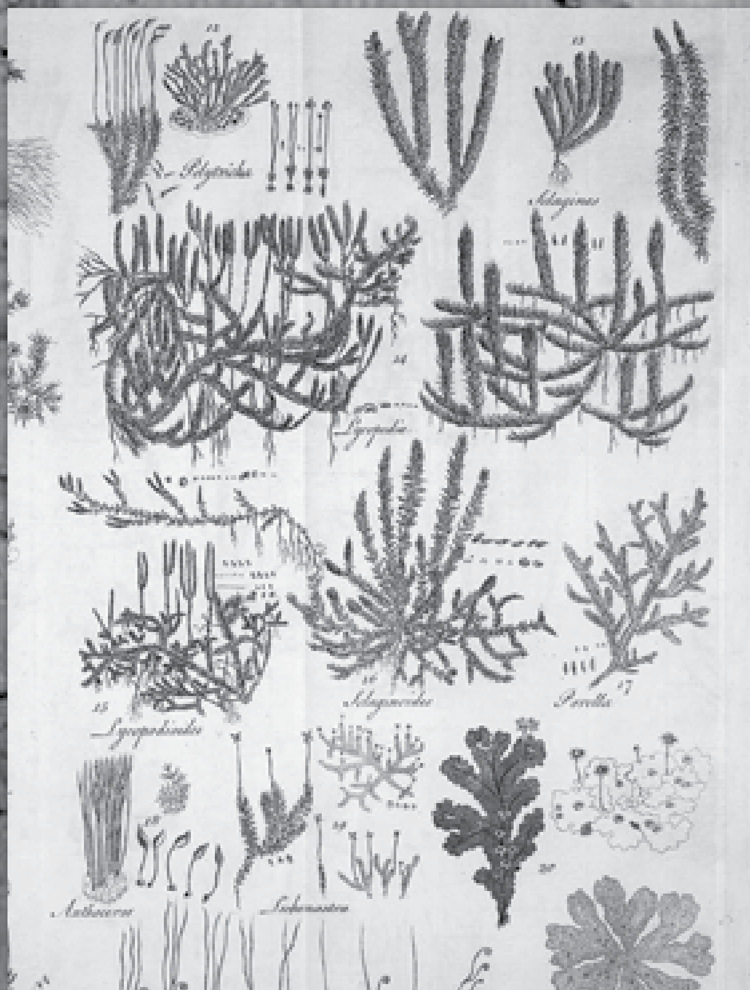
Нядаўна на букстэры зьявілася маё новае апавяданьне пра тое, як мы зь сябрам выжывалі ў Італіі, і адразу вылезла партызанка — паліцыя, хованкі ў лесе й г. д. Ня ведаю, па маім адчуваньні, беларусы — нацыя няўдачнікаў: мы прайгралі ўсе апошнія войны, прыходзілі акупанты і, так, натуральна, трэба было прыстасоўвацца. Хтосьці так і зрабіў, а хтосьці пайшоў у партызаны.

Ці прыстасаваўся я, ня ведаю — яшчэ малады. Патрэбна спачатку хоць нешта зрабіць, каб было што сказаць. Але, па маім адчуваньні, я не асабліва прыстасаваўся, бо ў такім выпадку матэрыяльна знаходзіўся б у іншым статусе. А так заканчваю зараз юрфак, пайду, напэўна, у пракуратуру. Хацеў бы паспрабаваць пабачыць сыстэму знутры, магчыма, апішу са свайго ракурсу, а праз гадоў дваццаць хтосьці прачытае. Мне падаецца, там ня так усё плоска, ёсьць свае падводныя камяні.

ЦЭНЗУРА

«Палігон» быў спачатку такой самай суцэльнай плыняй мату, як і «Паліталёгія», але ўсе мацюгі адтуль выкінулі па просьбе СБП. Але гэта такі павярхоўны пласт цэнзуры, ён зразумелы. А калі казаць глыбей, ня толькі пра мацерныя словы, то, так, пэўнага кшталту самацэнзура ёсьць. Вось гэтая чырвоная павязка, якая засталася толькі на вокладцы, для мяне зразумелая: нікому не патрэбныя суды. Але спачатку я ўсё ж пішу тое, што хочацца, і толькі потым кваліфікую, што напісаў: вось гэта пойдзе пад артыкул КаАП, а гэта можна і пад КК падагнаць. Тут, напэўна, і спатрэбілася юрыдычная адукацыя.

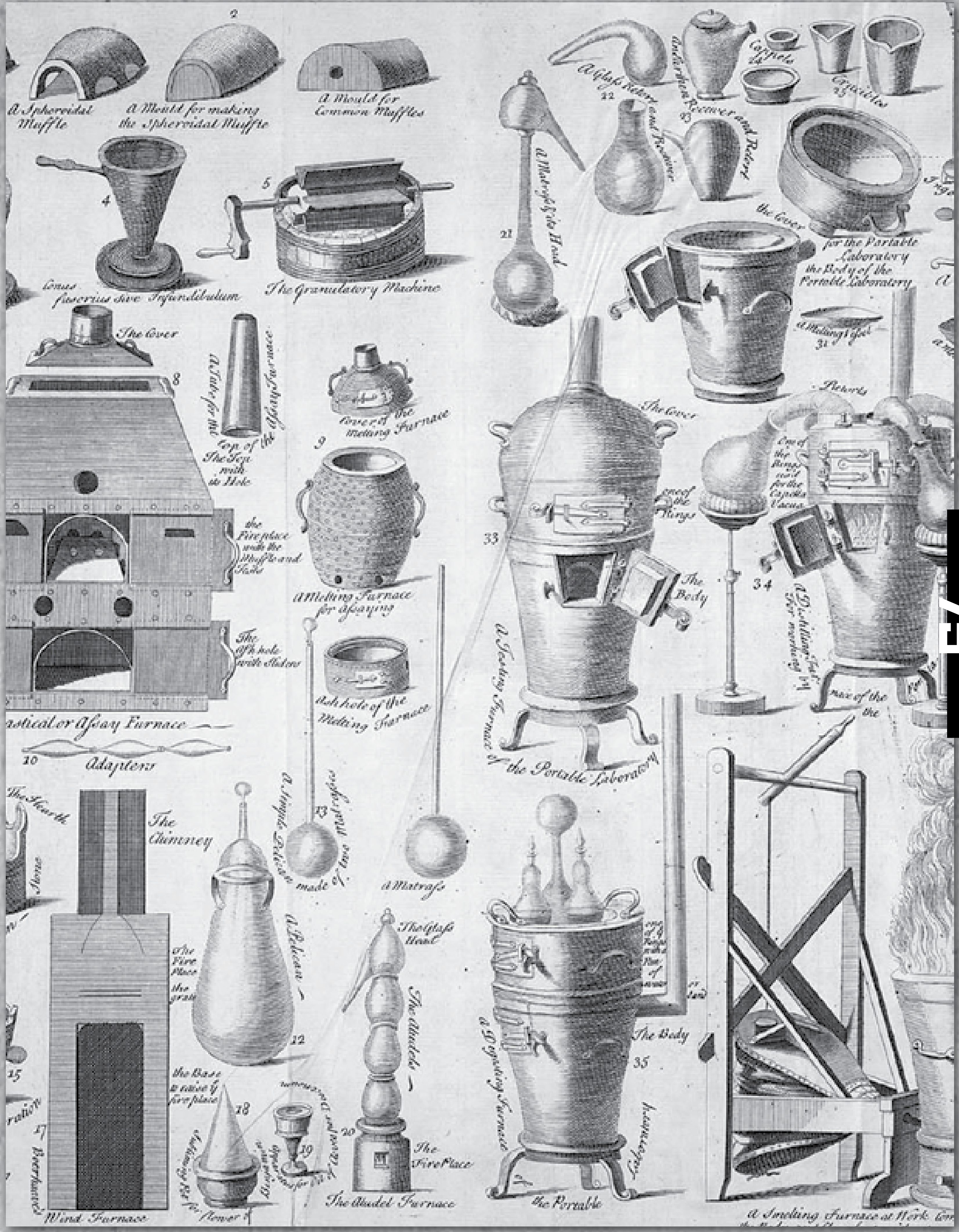
Але тэксты пішуцца спантанна — так і павінна быць. Бо гэта жудасна, калі чалавек нават самому сабе баіцца выказаць свае думкі на паперы.



ЧАС, ЯКІМ ЗАДАВОЛЕНЫ

Нашыя часы дзікія й дзіўныя, але тым ня менш пры ўсіх іхных недахопах я задаволены. Калі мне было 16, я шкадаваў пра тое, што нічога не пабачыў з палітычных падзеяў 90-х. Але сёньня свае інтрыгі. Цікава будзе паглядзець, як нашае грамадзтва будзе праходзіць працэсы трансфармацыі пасьля цяперашняй улады, і цікава, як маё пакаленьне будзе вырашаць будучыя праблемы. Сытуацыя ва Ўкраіне паказала, што моладзь не спраўляецца, атрымліваецца поўны развал, і наш выпадак будзе аналягічным. Будуць, напэўна, людзі, якія зьявяцца й скажуць, што гатовыя ўзяць на сябе адказнасьць. Але я пакуль такіх ня ведаю. Дай бог, каб яны зьявіліся.

Гутарыла Таня Арцімовіч



2
A Spheroidal Muffle
A Mould for making the Spheroidal Muffle
A Mould for Common Muffles
4
5
Conus fusorius sive Infundibulum
The Granulatory Machine
The Cover
8
Cover of the Melting Furnace
9
A Melting Furnace for Assaying
The Ash hole with Slides
Ash hole of the Melting Furnace
Adapters
10
The Chimney
A Pelican
12
13
A Matrass
The Glass Head
The Alembic
The Fire Place
The Alembic Furnace
15
17
18
19
20
Wind Furnace
A Glass Retort
21
22
23
Crucibles
the Cover
for the Portable Laboratory
the Body of the Portable Laboratory
A Melting Vessel
31
Retorts
The Cover
The Body
33
34
A Testing Furnace of the Portable Laboratory
A Digesting Furnace
The Body
35
the Portable
A Smelting Furnace at Work

ДОТЫК

Выстава «Больш за ЯГО». Менск, 2015
«More that HE» exhibition. Minsk, 2015

«Больш за ЯГО» як крок у эклектыку

Дар’я Трайдэн

Культура й соцыюм бачаць толькі два гендэры, фэміннасьць супрацьпастаўляецца маскуліннасьці бяз права на ўзаемапранікненьне. Фатаграфіі мужчын у сукенках — гэта поўха грамадзкаму густу, канфрантацыя ў дачыненьні да кансэрватыўных манапалістаў ад мастацтва. Выстава «Больш за ЯГО» ў межах квір-фэстывалю «Дотык» зьяўляецца тым доўгачаканым альтэрнатыўным меркаваньнем, якое было трэба выказаць пра табу беларускага маскульту.

Экспазыцыя:

Юлія Канаплёва-Лейдзік — «Дыфузія» (2005), «ПП» (2010–2013)

Тася Жыўкава — «Drag and Drop»

Анатоль Бялоў — «Эскізы 2002–2010»

Шура Канончанка — «Таіс» (2011) — праект «Eastern Europe in Drag»

Дзьмітры Суслаў, Ганна Бабіцкая — відэа «Drag Activism» (2011), «Drag Show» (2011) — праект «Eastern Europe in Drag»

Куратары — Ганна Лок, Дзьмітры Суслаў

Ганна Лок, сукуратар выставы: «На выставе мы праз квір-лінзы паглядзелі на маскуліннасьць, якая ў традыцыйным грамадстве валодае такімі характарыстыкамі, як цьвёрдасьць, жорсткасьць, у процівагу фэміннасьці як сьвятла, мяккасьці, лёгкасьці. Жанчыны — гэта традыцыйна музы, жанчыны — мадэлі, яны на палатне, а мужчыны выступалі ў якасьці творцы, за мальбэртам. Хто ж яны — героі нашай выставы? "Больш за ЯГО" — пэрсанальны пункт адліку, тэма для абмеркаваньня, яе неабходна працягваць і дапаўняць — якімі будуць наступныя экспанаты?»

Выстава «Больш за ЯГО» — адзін з самых важных праектаў квір-кінафэсту «Дотык». Мэтаю фэстывалю зьяўляецца стварэньне бясьпечных прастораў для свабоднага абмеркаваньня пытаньняў, зьвязаных з ідэнтычнасьцю ў розных кантэкстах і часавых пэрспэктывах. Калі фільмы, якія дэманстраваліся ў межах рэтраспэктыўнай праграмы фэстывалю, ужо сталі часткаю клясычнага кінэматографу й уступілі ў дыялёг зь некалькімі пакаленьнямі гледачоў, то выстава — гэта голас сучаснасьці, які гучыць у гэтай сацыякультурнай прасторы, які зьвяртаецца да постсавецкіх рэаліяў. Фэстываль плянуецца ня як разавае мерапрыемства, таму можна казаць пра будучыню квір-культуры ў Беларусі. Сама назва выставы арыентуе гледача на пытаньні пэўнага характару: што там, за межамі канцэпту маскуліннасьці? Больш за тое, — гэта багата, разнастайна, гэта дэканструкцыя табу, гэта рэвалюцыйная эклектыка элемэнтаў, якія традыцыя прыпісвае двум розных полюсам жыцьця — мужчынскаму й жаночаму, брутальнаму й пяшчотнаму. Чаму ж аб’ектам у дадзеным выпадку выступіў ён, а не яна? Як кожны з нас зьвязаны з квір-праблематыкай? Як рэагаваць на выклік нашым уяўленьням пра норму патэрну паводзінаў і вонкавага выгляду?

«Больш за ЯГО» прэтэндуе на пашырэньне межаў, якія жорстка кантралююць нашую культуру й паўсядзённае жыцьцё. Гаворка ідзе ў першую чаргу пра пераадоленьне мяжы, якую праводзяць вакол мужчынскага й жаночага ў грамадстве з гендэрнай бінарнасьцю. Пытаньні ідэнтычнасьці, сэксуальнасьці й гендэру прынята залічваць да сфэры інтымнага, выстава ж выносіць іх у публічную прастору, артыкулюе на ўзроўні шырокай аўдыторыі. Тое, што звычайна хавалі сярод шкілетаў у шафе, стала бачным. І сэрыя фатаграфіяў Юліі Канаплёвай-Лейдзік «Дыфузія» паказвае, як гэта можа распачаць рэакцыю: успрыманьне гендэру як спэктру размывае клішэ й дае магчымасьць дзеля ўзаемапранікненьня двух сьветаў, якія прынята лічыць чужымі, разьвязвае рукі для мноства камбінацыяў з элемэнтаў. Квір — гэта апантаны маналёг пасьля стагодзьдзяў маўчаньня, пунсовая памада й вострыя абцасы, на якія глядзіць увесь горад, — у процівагу былой нябачнасьці.

«Больш за ЯГО» — гэта сацыякультурная зьява, якая прэтэндуе на ўмяшаньне ў штодзённасьць, у побытавыя практыкі. Героі фатаграфіяў на пэўны прамежак часу сабатавалі гендэрную бінарнасьць у прыватным жыцьці, і гэта было задакумэнтавана й прапанавана грамадзтву як пытаньне, як хадайніцтва аб пераглядзе нормаў і традыцыяў. Самавызначэньне як пэрформанс, жыцьцё як мастацтва, адкрытасьць новаму як найвышэйшая каштоўнасьць. Азначэньне фэстывалю як квір-праекту ўжо артыкулюе вымушаную адчужанасьць гэтага сьветаадчуваньня ад гегемоніі гетэранарматыўнасьці.

Аднак варта адзначыць, што па сваёй сутнасьці квір-культура не варожая традыцыям і законам, якія склаліся ў мастацтве, — яна толькі абвяшчае свае права існаваць, робячы жыцьцё «забытых» людзей бачным.

Квір-культура — гэта не добраахвотна сэпаратысцкія сфэры, а тое, што такімі зручна лічыць у гетэранарматыўным грамадзтве: калі прадмет мастацтва так ці інакш зьвязаны зь іншымі ідэнтычнасьцямі, да яго лепяць ярлык таго, што арыентавана толькі на квір-людзей, выключаючы магчымасьць дыялёгу. А мастацтва ж вельмі рэсурснае ў якасьці перагаворнай пляцоўкі, яно можа выконваць міратворчую функцыю, пазбаўляць ад ксэнафобіі, калі творца й глядач настроеныя на ўзаемадзеяньне. Такім чынам, выстава «Больш за ЯГО» накіраваная на шырокую аўдыторыю, а ня толькі на квір-супольнасьць. Выстава праходзіла ў галерэі «Ў», і гэта мае на ўвазе выхад «з шафы», арыентацыю на любога гледача: як на таго, што прыйшоў мэтанакіравана, так і на ўсіх тых, хто апынуўся там без папярэдняга абдумваньня квір-сьветаадчуваньня.

«Больш за ЯГО» — гэта своеасаблівы тэст на ксэнафобію й рэфлексійнасьць, які многія беларусы правалілі пасьля перамогі Канчыты Вурст на «Эўрабачаньні». У дадзеным выпадку гаворка пра лякальную культурную падзею, што толькі падкрэсьлівае адрасную накіраванасьць: калі «Эўрабачаньне» не адрасуецца канкрэтна беларускаму гледачу, то выстава «Больш за ЯГО» — гэта дотык квір-культуры да пляча кожнага, гэта пытаньне, ад якога немагчыма ўхіліцца.

Выстава «Больш за ЯГО». Менск, 2015

«More that HE» exhibition. Minsk, 2015

Тэксты, якімі суправаджалася выстава, падкрэсліваюць ейную сувязь з часам і прасторай, даюць уяўленьне пра тое, наколькі моцныя рэакцыянэры ад мастацтва:

«Дзяўчынка Юля вучылася ў Акадэміі Мастацтваў адной зь Вялікіх Стабільных Дзяржаваў сусьвету. І вось аднойчы ёй далі заданьне — паказаць "дыфузію" канцэптуальна, выбраць мадэлі, прыдумаць актуальны імідж. Юля справілася з заданьнем. Ейная праца так шакавала выкладчыкаў, што сэрыя "Дыфузія" была схаваная за зачыненымі дзьвярыма, і нават ня ўсе мадэлі змаглі ўбачыць вынік. Страх».

Ганна Лок, «Казка пра Юлю, дыфузію й страх», урывак

Тася Жыўкава й Юлія Канаплёва-Лейдзік дадаюць да гэтага, што гендэрная бінарнасьць — гэта турма, якую неабходна пераадолець спачатку ўсярэдзіне сябе, сьцьвердзіць свабоду ў асабістай прасторы — і потым знайсьці дарогу ў публічнае:

«Свабода мае на ўвазе асабістую адказнасьць. Даўно вядома, што многія людзі, якія правялі гады ў месцах зьняволеньня, пачынаюць панічна баяцца выходзіць на волю — яны ня ведаюць і не разумеюць, што ім там рабіць».

Юлія Канаплёва-Лейдзік

«Апынацца па-за дапушчальным стандартам незвычайна й нязручна. Намацваньне сябе выклікае ў лепшым выпадку козыт, часьцей — млоснасьць, галавакружэньне й удушша. Адказнасьць за чужое ўспрыманьне збоку ўключае ахоўныя мэханізмы».

Тася Жыўкава

У артыкуле Антона Барысенкі «Больш за выставу»[1] ўжо ўздымалася пытаньне пра куратарскі тэкст і іншыя тэксты, якія суправаджаюць экспазыцыю. І пытаньне гэтае немалаважнае: тэкст на выставах такога кшталту выконвае тлумачальна-арыентавальную функцыю, што дазваляе пры неабходнасьці «падцягнуць» гледача на належны ўзровень разуменьня. Аднак адзінкавы тэкст ня можа замяніць той комплекс узьдзеяньня, які выхоўвае талерантнае грамадзтва. Экспрэс-лікбез не спрацуе супраць шматгадовай звычкі прадузятасьці й адмаўленьня, і адзінкавае лякальнае ўзьдзеяньне ня стане панацэяй — хутчэй, трыпутнікам, які дзеці прыкладаюць да ранкі на каленцы. Выстава адрасаваная шырокай аўдыторыі, ейная мэта якраз у тым, каб ня быць сэпаратысцкім, субкультурным мерапрыемствам «для сваіх», але гэта ня значыць, што ў межах аднаго дзеяньня можна вырашыць праблему постсавецкай гетэранарматыўнасьці як ладу жыцьця й як закону мастацтва.

Пустая прастора сьценаў у дадзеным кантэксьце — гэта таксама своеасаблівая інсталяцыя. Калі глядзіш на месца, якое магло быць занятае праектамі іншых фатографаў і мастакоў, міжволі задумваесься пра тое, чаму ж гэтага не адбылося, адкуль у нас гэтыя культурныя прабелы, ці будуць яны запоўненыя ў будучыні.

Наколькі страшна выйсьці з турмы, зь бясьпечнай сфэры «ўхваленых» тэмаў, ці кранае мастакоў тое, што адбываецца там, дзе людзі, — больш, чым ён або яна?

Як паказвае практыка, праблемы рэпрэзэнтацыі квір-супольнасьцяў, групаў, людзей у мастацтве й мэдыя хвалююць ня толькі арганізатараў і ўдзельнікаў фэсту «Дотык»: у 2014 і 2015 гадах адбыліся выставы «ХХY» (верасень-кастрычнік 2014, 34mag.net, pARTisan) і «Камін Аўт» (верасень 2014, Makeout), у верасьні будзе МЕТА-квірфэст (Makeout). Прычым арганізатары ўсьведамляюць патрэбу публікі ў інфармацыі, і мерапрыемствы не праходзяць у фармаце простай дэманстрацыі выставачнага матэрыялу або кіно — гэта адбываецца разам зь лекцыямі, дыскусіямі на аснове дакумэнтальных фільмаў. У сукупнасьці гэта сапраўды можа працаваць як адукацыйная, асьветніцкая сіла. Пашырэньне аўдыторыі — тэндэнцыя квір-культуры. Калі ў прэс-рэлізе да выставы «ХХY» сказана, што яна «не рэкамэндуецца да прагляду асобам, якія прытрымліваюцца кансэрватыўных поглядаў на сэксуальныя ўзаемадачыненьні», то арганізатары «Камін Аўт» сьцьвярджаюць: *«Важна разумець, што гаворка не ідзе выключна пра "гомасэксуальныя" камін-аўты, і сам фотапраект — больш, чым для і пра ЛГБТК-камʼюніці. З дапамогай праекту мы спрабуем распачаць дыялёг, які мог бы дапамагчы пераадолець мяжу паміж "мы" й "яны". "Дотык" і выстава "Больш за ЯГО" як ягоная частка падтрымлівае рыторыку, заснаваную на ўзаемадзеяньні, а не правядзеньні межаў: "усе мы ў нейкай ступені гуляем у мужчын і жанчын, у тым ліку з дапамогай нашага адзеньня, макіяжу, рухаў і плястыкі"».*

Квір-культура ў Беларусі ўжо складаецца ў нешта пэўнае, намацвае сваю дарогу да розумаў і сэрцаў, выбудоўвае дыялёг з прасторай і людзьмі. Зьяўляюцца пэрсаналіі й культурна-адукацыйныя праекты, якія прэзэнтуюць і папулярызуюць квір-тэорыю. І тое, што гэта некалькі праектаў і імёнаў, зьяўляецца своеасаблівай страхоўкай ад элітарнай замкнёнасьці на сабе, гарантуе адсутнасьць аўтарытарнасьці й манапалісцкага падыходу да мастацтва, калі самотны голас становіцца праўдзівым проста праз адсутнасьць альтэрнатываў. Плюралізм падыходаў і меркаваньняў, частотнасьць і разнастайнасьць мерапрыемстваў вырашаюць таксама праблему нечытабельнасьці знакаў і недастатковасьці, незразумеласьці куратарскіх тэкстаў для шырокай аўдыторыі: калі тэму абмяркоўваюць і аналізуюць, зьнікае патрэба ў разгорнутых тлумачэньнях. Тое, што цяпер клясыфікуецца як фрык-шоў, эпатаж, можа стаць паўсядзённай рэаліяй, і нонканформныя людзі (гаворка ня толькі пра гендэр, але й пра сэксуальнасьць) перастануць адчуваць сябе ізаляванымі й адчужанымі ад культурных працэсаў і рэпрэзэнтацыі ў мэдыясфэры.

Калі разгледзець выставу як мазаіку, дзе кожны элемэнт мае самастойнае значэньне, але пры гэтым працуе на агульную карціну, то можна заўважыць, як матыў эклектычнасьці зьяўляецца й у складзе экспазыцыі. Эклектыка, прыведзеная да гармоніі. Малюнкі **Анатоля Бялова** паказваюць іншасьць рознага кшталту: гомаэратычныя матывы пераплятаюцца з гендэрнай субвэрсіяй, тэмы фізычнага гвалту й самазадавальненьня стаяць побач. У галіне гуманітарных навукаў квір-тэорыя й тэорыя перасячэньняў набліжаюцца адна да адной, і гэта можна прыкласьці да дадзенай выставы, «падоўжыць» ейную тэму, забясьпечыць гледача дадатковымі інструмэнтамі аналізу рэчаіснасьці, больш адчувальнай да дыскрымінацыі оптыкай. «Eastern Europe in Drag» — куратарскі праект **Дзьмітрыя Суслава** — быў прадстаўлены фотасэрыяй «Taic» **Шуры Канончанка**, «Drag Activism», «Drag Show» — як прапанова выйсьці за межы, сугучная тэме як выставы, так і фэстывалю ў цэлым. І калі выстава правакуе крок за гендэрную бінарнасьць, то «Taic», «Drag Activism», «Drag Show» — гэта пашырэньне геаграфічных і этнакультурных межаў, параўнаньне досьведу іншых краінаў зь беларускім, убудоўваньне нашай культурнай прасторы ў агульнасусьветную. «Drag Activism», «Drag Show» Суслава й Бабіцкай — яскравае дзейства, якое па форме нагадвае карнавал, але па сутнасьці наўпрост процілеглае яму: людзі не прымяраюць іншы вобраз у выглядзе

[1] Антон Барысенка. Больш чым выстава. pARTisan web-часопіс. Адрас доступу: http://partisanmag.by/?p=11411

кароткатэрміновага экспэрымэнту — праз пэрформанс, праз трансфармацыю свайго вонкавага выгляду яны сьцьвярджаюць сваю самасьць, сваю адрознасьць ад тых, хто прыкладае да жыцьця толькі чорнае й белае як меркі абсалютнай праўдзівасьці. Пераапранаючыся, героі фота становяцца сабой — тымі, хто змагаецца за ўсеагульнае права на разнастайнасьць; тымі, хто кажа пра сваю прысутнасьць ня словамі, але кожнай клетачкай цела. «Drag Activism» і «Drag Show» — узаемадапаўняльныя элемэнты, якія паказваюць квір жывым, дынамічным, з пэўным месцам у прасторы. Гэта й рух — і замерлі імгненьні жыцьця, якія маюць права быць задакумэнтаванымі й захаванымі.

Пакуль Пеця, герой сэрыі «Дыфузія» (**Юлія Канаплёва-Лейдзік**), задае сабе й гледачу пытаньні пра тое, што такое ідэнтычнасьць і як яе знайсьці, экспазыцыя становіцца тым самым адказам, дакладней, яго варыянтам, і гэта вяртае да ўспрыманьня выставы як эклектыкі элемэнтаў, магчымасьцяў, спосабаў. Сэрыя Тасі Жыўкавай ёсьць сэмантычным фіналам выставы, і гэты фінал адкрыты. Інсталяцыя з бранзалетам, прэзэрватывам і трэнажорам-эспандэрам адсылае нас да ўспрыманьня гендэру як спэктру, дзе няма выразных межаў, але ёсьць узаемаабумоўленасьць, узаемасувязь і ўзаемапранікненьне.

Гендэр як акружнасьць, а ня як кропка. Гендэр як дынаміка, а ня як вядомы ад нараджэньня адказ.

Фотаздымкі, зробленыя на вуліцы, кажуць гледачу пра тое, што з турмы выходзіць неабходна, што паветра й прастора патрэбныя чалавеку, каб ня стрымліваць сьмелы крок. Але куды накіраваць гэты крок? Quo vadis? І кожны вырашае сам. І кожны спалучае й зьмешвае. Адказы варыятыўныя.

Я никогда
никому
не была
нужна
ни будучи
мужчиной
или ...женщиной

КТО ТЫ, Я?

Петя

Выстава «Больш за ЛГО». Менск, 2015
«More that HE» exhibition. Minsk, 2015

Анро. Мужчына 84
Anro. The Man 84

Тэрарыст

Адзін ідзе на сьвята, каб паглядзець, другі ідзе на тое ж сьвята, каб сябе паказаць.

Я не зьбіраўся паказваць сябе, і не было ў мяне настрою разам з паўмільёнам беларусаў глядзець на тых, хто вырашыў паказаць сябе на Дзень незалежнасьці. Карацей, на сьвята я не хадзіў і ня бачыў той, зладжаны тэрарыстам, выбух, ад якога пацярпела больш як пяцьдзясят чалавек.

За незалежнасьць трэба плаціць! Крывёю! Усе народы плацяць крывёю за сваю незалежнасьць. Беларусы — не выключэньне. Плацілі, плацім і будзем плаціць за сваю свабоду жыцьцямі й крывёю.

Нікому незалежнасьць Беларусі, акром саміх беларусаў, не патрэбная. Ніякіх ілюзіяў на гэты конт у нас даўно няма. Прынамсі, у тых, хто мысьліць цьвяроза. Адстойваць нашую незалежнасьць давядзецца не адзін раз. Ці падрыхтаваныя мы да змаганьня, да барацьбы й да вайны, калі тое спатрэбіцца? Скажу шчыра, не падрыхтаваныя.

Нават тэрарыстычную атаку, што адбылася на Дзень незалежнасьці, шмат хто ўспрыняў як выпадковасьць і хуліганства. Няўжо паўсотні параненых яшчэ замала, каб задумацца над бясьпекаю беларускай дзяржавы?

Адкінуўшы патас, я распавяду сваю гісторыю пра знаёмства з тэрарыстам. Мой асабісты вопыт у стасунках з тэрорам досыць малы, але ён ёсьць.

Я ведаў толькі аднаго праўдзівага чылійскага тэрарыста. Звалі яго Карляс. У свае пятнаццаць гадоў ён падклаў бомбу ў аўтобус. Загінула чатыры чалавекі.

Карляс уцёк з Чылі, жыў у Парыжы, пакуль тагачасныя пінаэтаўскія ўлады не абвясьцілі яго ў міжнародны розшук. З Францыі Карляс перабраўся ва Ўсходні Бэрлін, адтуль прыехаў у Маскву, а з Масквы перахаваўся ў Менск. У Беларусі Карляс працягнуў вучобу ў мэдыцынскім інстытуце.

Да нас, у майстэрню акадэміі мастацтваў, яго прывёў мой аднакурсьнік Гена. Ён паабяцаў Карлясу напісаць ягоны парадны партрэт сапраўднага змагара й рэвалюцыянэра. Карляс даволі сур’ёзна паставіўся да пазіраваньня й гадзінамі сядзеў у майстэрні. Пра што мы толькі зь ім не перагаварылі...

Свае погляды Карляс не хаваў. Ён быў перакананым камуністам, ён верыў у перманэнтную рэвалюцыю, верыў у перамогу камуністычнай ідэалёгіі ўва ўсім сьвеце. Спрачацца зь ім было цяжка, бо адна справа — чытаць працы Леніна ці слухаць пра іх на занудлівых занятках па навуковым камунізьме, а іншая рэч — чытаць іх, як Карляс, хаваючыся й перахоўваючыся на явачных кватэрах. Усіх, хто крытычна выказваўся пра дыктатуру пралетарыяту, Карляс адразу залічваў у фашысты.

«Ты не прымаеш дыктатуру пралетарыяту, значыць ты — фашыст, і можаш ісьці да Пінача й пачысьціць яму боты...» Ісьці да Пінача ў мяне жаданьня не было, і чысьціць боты дыктатару я не зьбіраўся. Але й пагаджацца на дыктатуру пралетарыяту жаданьня не ўзьнікала. Калі ўжо й разглядаць гісторыю з клясавым падыходам, дык сялянка зь сярпом мяне больш вабіла, чым пралетар са сваім малатком.

Карляс, чыё дзяцінства прайшло ў аўтарамонтнай майстэрні, не хацеў нават чуць пра роўнасьць пралетарыяў зь сялянамі. Непахіснасьць Карляса засмучала. Я ня мог зразумець чалавека, які прынёс бомбу ў сваю аўтарамонтную майстэрню, у свой аўтапарк.

«Яны не павінны былі выходзіць на працу! Мы дамовіліся на забастоўку! А яны — штрэйкбрэхеры — здрадзілі й выйшлі! Яны прадалі нас, яны прадалі свой народ, яны заслужылі сьмерць. Я паклаў бомбу ў аўтобус, якім кіраваў штрэйкбрэхер, у аўтобусе ехалі штрэйкбрэхеры, здраднікі. Я іх узарваў, і я не шкадую пра зробленае. Мы яшчэ вернемся ў Чылі! Ты пагледзіш, як мы вернемся ў Чылі й будзем судзіць Пінача!»

Я ня веры, што Карляс вернецца на радзіму й што Пінача, які аддаваў загады аб катаваньнях людзей на стадыёнах, нехта некалі будзе судзіць. Тады Карляс, каб разьвеяць маё нявер’е, запрасіў мяне на чылійскае сьвята.

На тое сьвята я мусіў прыйсьці з карцінамі, і ня проста з карцінамі, а з карцінамі рэвалюцыйнымі. Я панамалёўваў рэвалюцыянэраў з паходнямі, панамалёўваў іх у экспрэсіўнай стылістыцы Давіда Сікейраса, таго самага Сікейраса, які зьдзяйсьняў тэрарыстычную акцыю забойства Троцкага. Ён страляў у Троцкага празь сьцяну з буйнакалібэрнага кулямёту. Страляў, але не пацэліў, тым разам Давід Троцкі застаўся жыць, а Давід Сікейрас вярнуўся да сваіх рэвалюцыйных сьценапісаў. Зь ягоных сьценапісаў, дарэчы, і пачалася хваля татальнага графітызму.

Карляс замовіў мне вялізныя рэвалюцыйныя малюнкі, і я іх зрабіў, за што атрымаў дзьве бутэлькі сухога чырвонага віна й магчымасьць папрысутнічаць на сьвяце ў чылійскай грамадзе. Мы танчылі, сьпявалі, весяліліся...

Ува ўсёй гэтай карнавальнай, але вельмі змрочнай, гісторыі пра маё знаёмства з тэрарыстам Карлясам ёсьць толькі адна пазытыўная дэталь: Карляс вывучыўся на доктара й стаў працаваць генікологам.

Хітрадушнік

Чаму ўва ўсіх хітрадушнікаў, якіх я ведаў і ведаю, жыцьцё склалася кепска? Здавалася б, усё мусіла быць роўна наадварот. Хітрасьць так блізка ляжыць каля розуму, што большасьць людзей і адрозьніць іх ня можа. Дзе тая хітрасьць, а дзе той розум? Хітрадушнік пра тое цудоўна ведае й гуляе на гэтым. Ён так захапляецца гульнёю з розумам, што ў рэшце рэшт сам сябе й абдурвае. У хітрадушніка нестае духу прызнацца ў паразе, ён працягвае хітраваць, працягвае дурыць галаву іншым і сабе. Яго ніхто ўжо не ўспрымае ўсур’ёз, да ягоных словаў не прыслухоўваюцца, яго тэксты не чытаюць, а ён усё яшчэ поўны надзеяў абдурыць увесь вялікі сьвет.

Стары хітрадушнік — мярзотнае відовішча. Яму б спыніцца, яму б азірнуцца. Не! Ён мітусіцца ў няспынным працэсе. Ён ня можа прызнацца самому сабе, што шлях ягоны быў і застаецца памылковы.

Хітрадушнік ня можа быць простым, а таму й свабодным ён быць ня ў стане. Ён залежны ад абставінаў, варункі заўсёды мацнейшыя за яго. Ён раб азарту, ён захоплены гульнёю. Ты яго спыняеш, кажаш, што жыцьцё простае, а ён табе ня верыць! Ён думае, што ўсе хітруны, што ўсе ілгуць і ў гулі гуляюць.

Мак Разанаў. Глёбус'7І. 2005. Самаразмаляваны здымак
Mack Ryazanov. Globus'7I. 2005. Selfpainted photo

ФРЫКІ-2

Адам Глобус

Хітрадушнік верыць у фарт! Простаму чалавеку ня трэба верыць у фартуну, у выпадак, у цуд. Для простага й так усё ясна й зразумела. А для хітрадушніка ўсё жыцьцё — складаны лябірынт. Нават у выпрастаным сюжэце ён бачыць заблытаную інтрыгу. Ён спрабуе яе разгадаць — і заблытваецца канчаткова. Тады хітрадушнік пачынае лгаць. Ён ілжэ, ілжэ, ілжэ... Ён нагрувашчвае гурбы лжывых дробязяў. Ён тоне ў непатрэбнай драбязе побач з простым шляхам. Ён тоне, захлынаецца й працягвае верыць у фарт, які яго ўратуе. Менавіта на гэта й цяжка глядзець. Ты бачыш, як хітрадушнік тоне, бачыш, як блізка ляжыць выратаваньне, але дапамагчы ня можаш. Свой розум у чужую галаву не ўкладзеш.

Вось просты прыклад... Ты малады й закахаўся, цябе кахаюць, ты ажаніўся, і ў вас зьявіліся дзеці. Проста. У хітрадушніка так ня будзе. Ён і ў стасунках з жанчынамі шукае выгодаў. Ён ажэніцца не на каханай, ён выкарыстае каханьне, каб прысваячыцца да цешчы, якая зможа яму падараваць кватэру. Хітрадушнік ня бачыць таго, што ягоная цешча купляе кватэру не яму, а для дачкі. І на пасаду цешча ўладкоўвае хітрадушніка, каб у доме дачкі вяліся грошы, а хітрадушнік гэтага ня бачыць, бо верыць у сваю вялікую хітрасьць.

Ці другі прыклад... Табе захацелася выпіць гарэлкі, ты пайшоў да сяброў і выпіў гарэлкі проста так, дзеля весялосьці й задавальненьня. Хітрадушніку калі й заманецца выпіць гарэлкі, дык ён набудзе пляшку й пойдзе да вядомага чалавека. Ён скажа таму чалавеку, што прынёс пачастунак ад шчырага сэрца. Нават простае п'янства хітрадушнік спрабуе перахітраваць.

Хітрадушнік ніколі ня зробіць нічога малапатрэбнага, нічога ня зробіць для душы.

Хітрадушнік верыць у таямніцу, ён верыць, што можна даведацца таямніцу й, дзякуючы гэтай таямніцы, зможа ўзвысіцца над астатнімі, менш хітрымі, чалавечкамі. Таму для хітрадушніка вельмі важныя чыны й пасады, розныя допускі і ступені гэтых допускаў. Ён можа нават пакутаваць праз тое, што ў яго допуск ня шостай, а толькі трэцяй ступені. Але, нават займеўшы допуск шостай ступені, хітрадушнік не ўзрадуецца й не супакоіцца. Ён усім навокал будзе лгаць, што мае допуск сёмай ступені, а з пляшкай дарагога каньяку будзе лезьці да людзей з допускам дзявятай ступені. У рэшце рэшт людзі зразумеюць, што хітрадушнік ня вельмі разумны й зусім ня шчыры чалавечак, і кар'ера ягоная скончыцца, і допускі яму не дапамогуць, ды й забяруць у яго тыя допускі, што разумна.

Пустабрэх

Прагледаю сайты, адным вокам касавуруся на тэлевізар, гартаю газэты й паўсюль, за невялікім выняткам, бачу й чую татальнае пустабрэхства.

Кожнае, нават самае малазначнае, здарэньне абрастае такой колькасьцю апавядальнікаў, што ўявіць тое здарэньне, абапіраючыся на стракатыя карцінкі й шматслоўныя апісаньні, немагчыма.

Абвяшчаць вайну шматгаловым, шматаблічным і шматмоўным пустабрэхам не выпадае. Бо ісьці ваяваць, загадзя ведаючы пра паразу, не разумна. Але паказаць пустабрэха й паразважаць пра ягоную нікчэмнасьць, лічу, варта.

Задумацца пра пустабрэхства мяне змусіў кінарэжысэр Міхалкоў. У нашым тэатральна-мастацкім інстытуце ладзіліся сустрэчы зь вядомымі людзьмі. Прыходзіў на такую сустрэчу галоўны кінаіндзеец — Гойка Міціч, прыходзіў і Мікіта Міхалкоў. Тыя сустрэчы радавалі простасьцю ўзаемадачыненьняў і адсутнасьцю лжы, якая нават у вядомых і сьмелых людзей зазвычай зьяўляецца перад камэрай і мікрафонам.

На падобныя сустрэчы мастакоў прыходзіла заўсёды болей, чым актораў і рэжысэраў. Таму й гаворка зь Міхалковым пайшла пра жывапіс...

З усёй вялікай сям'і Міхалковых асабіста мне падабаецца жывапіс дзеда Мікіты — Пятра Канчалоўскага, які разам з Ларыёнавым і Машковым стварыў гурт зь дзёрзкай назваю «Званковы валет». Гэты «Валет» пабіў змрочны псэўдарэалізм і інфантыльнае «міріскусьніцтва». «Валет» стварыў рускі кубізм, за што й павага яму, і пашана. Міхалкоў нават выбачаўся, што ня вельмі захапляецца жывапісам свайго дзеда Канчалоўскага й свайго прадзеда Сурыкава, бо знаходзіцца ў эстэтычным полі Фядотава, дзякуючы якому стварае візуальны вобраз кінастужкі пра Абломава. Не магу не сказаць: экранізацыя рамана Івана Ганчарова — на мой розум, найлепшая кінапраца Мікіты Міхалкова.

Падчас той сустрэчы Міхалкоў толькі аднойчы зьбіўся ў размове з роўнай танальнасьці. Зьбіўка была зьнітаваная зь фільмам «У чацьвер, і больш ніколі». Міхалкоў назваў той фільм «шыфраваньнем пустаты», маўляў, калі людзям няма чаго сказаць, яны пачынаюць з разумным выглядам распавядаць пра розную непатрэбшчыну. Пагадзіцца зь Міхалковым было цяжка, бо ў фільме расказвалася гісторыя каханьня. Малады мужчына, сыграны Алегам Далем, на адзін дзень зьяжджае са сваёй каханкаю з гораду ў вёску, а наступным днём ён вяртаецца ў горад, вяртаецца да сваёй жонкі. На тле манумэнтальна-прапагандысцкіх фільмаў лірычная гісторыя пра няспраўджанае каханьне глядзелася вельмі сьвежа й эратычна. Ня дзіва, што майстру прапаганды Міхалкову яна не спадабалася, і ня проста не спадабалася, а выклікала абурэньне.

Словазлучэньне «шыфраваньне пустаты» запомнілася. З таго часу я шматкроць прыгадваў яго, калі бачыў халтурны фільм ці чытаў бяздарны тэкст.

Шыфравальнік пустаты й ёсьць пустабрэх.

Сам па сабе пустабрэх — бяскрыўдная нікчэмнасьць, але шкоду ўяўляе неверагодная колькасьць гэтых пустабрэхаў. Сваім несупынным шумам-звонам-балбатаньнем яны запаўняюць этэр так, што пачуць голас разумнага чалавека амаль немагчыма.

Пустабрэх згодны разважаць на любую тэму, абмяркоўваць любое пытаньне. Для пустабрэха не існуе ніякіх нормаў і абмежаваньняў. Ён працуе, як люстэрка; і, як у люстэрку, у ім няма ні глыбіні, ні цяпла, ні фактуры. Затое ў ім ёсьць гладкасьць, глянцавітая глямурнасьць і відавочнасьць аб'ектыўнасьці.

Пустабрэх-мужчына зазвычай адпускае дагледжаныя вусікі, каб надаць свайму абліччу нейкую пераканаўчасьць. Жанчына-пустабрэх любіць запакоўвацца ў жакет або пінжак шэра-стальнога колеру — дзеля ўяўнай саліднасьці.

Твары пустабрэхаў падобныя да тэатральных масак з намаляванай добразычлівай усьмешачкаю.

Здавалася б, што трэба ўзяць важкі малаток і разьбіць пуставокую маску пустабрэха, але такое памкненьне памылковае, бо пустабрэх і так мёртвы.

Палітвар'яты

Мастакоўскае вока заўжды прываблівала адметная зьнешнасьць. Яно й зразумела, бо, ствараючы зьнешняе — форму, мастак увадначасьсе стварае й зьмест.

Часам замоўцы ставяць перад мастаком амаль невырашальную задачу. Напрыклад, просяць намаляваць прарока, якога мастак ніколі ня бачыў і бачыць ня мог. Задача пастаўленая й патрабуе вырашэньня. Мастак пачынае шукаць выразныя твары, адметныя постаці. Шукае ён паўсюль і заўжды. Нічога дзіўнага няма й у тым, што падобныя пошукі прыводзілі мастака ў месцы, схаваныя ад звычайных вачэй. Мастак мог маляваць і ў анатамічных тэатрах, і ў турмах, і ў вар'ятнях. Таму ў мастакоўскім асяродку выглядам вар'ята нікога ня зьдзівіш.

Мастакі навучыліся спакойна ўспрымаць зьнешнюю выродлівасьць, як і зьнешнюю прыгажосьць, дарэчы. А яшчэ яны навучыліся ня горш за дактароў адрозьніваць хворага чалавека ад здаровага.

Асабіста мяне ня моцна прываблівалі паходы ў анатамічку й маляваньне пазелянелых і зафармаліненых трупаў. Але я, як і ўсе прафэсійныя мастакі, хадзіў у сьмярдзючы анатамічны тэатар і вывучаў плястычную анатомію ня толькі тэарэтычна, а й практычна — са скальпэлем у руцэ. На маёй кніжнай паліцы доўгі час стаяў сапраўдны, а не муляжны, чалавечы чэрап, уласнаручна выкапаны на менскіх могілках. Адукацыйны працэс вымагаў доўгага маляваньня чалавечага шкілета, ну а чэрап ува ўсім шкілеце — дэталь найгалоўнейшая.

Экскурс у мінулае мне спатрэбіўся для таго, каб напісаць адзін сказ... Зь вялікай верагоднасьцю праўды я магу адрозьніць чалавека нармальнага ад вар'ята.

Я маляваў і апісваў самых розных вар'ятаў шмат разоў. У гэтым эсэ я паспрабую зрабіць накід да партрэту найноўшага беларускага палітвар'ята. Прашчура гэтага дурня толькі аднойчы ў нашай літаратуры паказаў Янка Купала, напісаўшы трагікамэдыю «Тутэйшыя». Мікітка Зносак са сваімі гарлапанствам і ўскрыкамі «далоў-далоў», безумоўна, прашчур сучаснага палітвар'ята.

Вар'яты-палітыкі на нашых вуліцах зьявіліся ня так і даўно. Доўгі час у палітыку нельга было прыйсьці з вуліцы, і з той вялікай палітыкі нельга было на вуліцу выйсьці. Цяпер палітычнае жыцьцё так спрасьцілася, што шмат людзей проста з вуліцы трапілі ў палітыку, а потым іх з той палітыкі на тую ж вуліцу й выкінулі. Ня дзіва, што шмат хто з экс-палітыкаў ня вытрымаў прыніжэньня й звар'яцеў.

Замест таго каб пачаць новае беспалітычнае жыцьцё, палітвар'яты спрабуюць граць ролю сапраўдных палітыкаў. У людных месцах яны разгульваюць з прыціснутым да вуха сотавым тэлефонам і робяць выгляд, што даюць інтэрвію. Твары іх пасінелі ад п'янства. Вопратка паабношвалася. Рухі зрабіліся нэрвовымі, а галасы — хрыпатымі. Вочкі іх мітусяцца...

Палітвар'ятаў не шкадую. Яны ў мяне выклікаюць агіду. Чаму? А таму, што ўласна палітыкамі яны ніколі й не былі. Ніякіх палітычных поглядаў ня мелі. Калі б яны мелі палітычныя погляды, яны б працавалі аналітыкамі, аглядальнікамі, распрацоўвалі й удасканальвалі б партыйную працу, чыталі б лекцыі й кансультавалі б моладзь. А гэтыя праглі адно ўлады, а калі яе страцілі, пачалі нудзіцца, сьпівацца й вар'яцець.

У вар'ятні, што месьціцца ў мястэчку Слабодка, пра падобных людзей казалі, што яны размаўляюць з Космасам. Па вялікім рахунку, яны й размаўляюць з Космасам, і месца ім у той жа ж Слабодцы. Толькі наша публіка яшчэ не прызвычаілася да простай думкі, што й сярод палітыкаў могуць быць сапраўдныя вар'яты.

Да таго, што вар'яты трапляюцца сярод мастакоў і паэтаў, усе даўно прывыклі. Нават прывыклі да такой дурасьці: быццам бы сярод паэтаў і мастакоў вар'ятаў значна больш, чым сярод рабочых ды сялян. Мой вопыт і мае досьледы паказалі цалкам супрацьлеглыя дадзеныя. Якраз большасьць хворых на галаву — людзі простыя й да творцаў аніякага дачыненьня ня маюць. Адпаведна, вялікай шкоды просты вар'ят зрабіць ня можа. А вось звар'яцелы палітык можа нарабіць шмат шкоды. Таму да ўсіх вар'ятаў трэба прыглядацца пільна, асабліва цяпер, калі сярод іх зьявіліся новабеларускія гарадзкія палітвар'яты.

Актор-рэжысэр

Кепскі той актор, які ня марыць стаць рэжысэрам... Праўда? Паглядзім-пагледзім...

Асабіста я не люблю падвоеныя прозьвішчы. Усе гэтыя Пшыкавы-Дуплетавы ды Струмені-Баршчавікі патыхаюць магільнай пазамінуласьцю дзевятнаццатага стагодзьдзя. Яшчэ меней я паважаю падвоеныя прафэсіі кшталту гэтага самага актора-рэжысэра. Але я люблю словы, напісаныя праз дэфіс, таму зь непрытоеным захапленьнем напішу пра актора-рэжысэра.

Сучасныя акторы спрабуюць рэжысаваць сцэнкі на тэлебачаньні. Чаму не? Тэлевізія цяпер складаецца зь бясконцых ананістычных підарачак «сам сабе актор-

рэжысэр-сцэнарыст-фінансіст». Усё яшчэ апэратары вылучаюцца ў асобную касту, але гэта ня доўга будзе цягнуцца. Калі цяперака фотаапаратаў на зямлі больш за людзей, дых хутка ўсе гэтыя апараты ператворацца ў камэры. Працэс ідзе. Неўзабаве наш актор-рэжысэр паставіць пару камэр на штатывы — і пайшло-паехала без апэратара.

Але вернемся да расповедаў пра актора-рэжысэра. Пусты чалавек. Зусім пусты, чым больш у ім пустаты, тым лепей. Бо ў гэтую пустату можна напампоўваць ролі з жэстамі, з думкамі, з характарамі.

Ёсьць, канешне, і характарныя акторы-рэжысэры: барадатая жанчына, мужчына-гігант, ліліпуцікі, выразныя прадстаўнікі заняпалых нацменшасьцяў, карыкатурнатварыя й карыкатурнацелыя прадстаўнікі нацбольшасьцяў, мужчына-баба-яга, жанчына-зьмяюка... Ты разумееш? Вядома, разумееш! Але гэта больш цырк, чым тэатар, больш арэна, чым сцэна. Ад такіх выступоўцаў адзін крок да спартанцаў-спартоўцаў, а там чалавечае пачынае зьнікаць і пачынае праяўляцца жывёльна-прыроднае. Таму вернемся да пустаты актора-рэжысэра, у якую заганяецца роля.

Разумны актор-рэжысэр — паслухмяны актор-рэжысэр. Ён слухае прадзюсэра-грашадаўцу, ён завучвае слова ў слова тэкст п'есы, ён апранае тое, што раіць мастак, ён глядзіць туды, куды скажа апэратар. Геніяльны актор-рэжысэр можа дагадзіць адразу ўсёй здымачнай групе. Ён можа дагадзіць яшчэ й мільёнам сваіх гледачоў-слухачоў.

Наш актор-рэжысэр зазвычай выводзіцца з проста-актора. Калі слава прыходзіць да актора, ён і пачынае задумвацца пра рэжысэрскую кар'еру, пра ролю лялькавода... Ну што тут цяжкага? Я тысячы разоў бачыў, як гэта робіцца? Змагу!

Актор пачынае пераймаць паводзіны рэжысэра, зьнешняе перайманьне ў яго атрымліваецца выдатна. Жэсты, крыкі, камандныя інтанацыі, спапяляльныя погляды — рэжысэр самы сапраўдны! Але ж словы, у якіх павінен быць яшчэ й сэнс, не ідуць, не ліецца песенька, песенька ня йдзе. Словы ёсьць, а сэнсаў у іх брак. Абракадабрычная тарабаршчына сыплецца з актора. Калі разумны, даводзіцца адступаць, даводзіцца заставацца акторам. Шмат хто з актораў у такія моманты пачынае піць. Няўдача заганяе актора ў дэпрэсію, і ён пачынае заліваць сваю пустату гарэлкай. Тэатральныя буфэты памятаюць тысячы актораў-п'яніц. Але ёсьць тупыя й нахабныя, упартыя й настырныя, і яны ня п'юць і не адступаюць, яны трансфармуюцца ў актора-рэжысэра.

Нешта я ўсё пра адмоўныя бакі з жыцьця актора-рэжысэра распавядаю, а ёсьць жа сярод іх выдатныя майстры сваёй справы, ёсьць геніі. Актор-рэжысэр гаворыць — і ты яму верыш! Верыш, што ён і ёсьць кароль Лір. Ты ведаеш, што тут — тэатар, што на сцэне актор-рэжысэр, што ўсе словы некалі даўно-даўно паэт Уільям Шэкспір напісаў, што наш паэт-жаўрук Гаўрук пераклаў, што... Верыш! І разам з гэтым не зьнікае мяжа паміж табою й сцэнаю, нават паміж акторам-рэжысэрам і каралём Лірам застаецца непарушаная мяжа, але яна не замінае атрымліваць асалоду ад відовішча.

Насамрэч у акторска-рэжысэрскім майстэрстве найскладанейшы элемэнт — гэта якраз захоўваньне мяжы паміж рэальным сьветам і сьветам рукатворным, паміж прыроднымі зьявамі й зьявамі мастацкімі. Каб мае развагі выглядалі больш пераканаўча, я згадаю аднаго рэальнага актора-рэжысэра, якога тут назаву — Ігар Міровіч-Крывенка.

Вучыўся ў беларускай Акадэміі мастацтваў такі ўвесь відны зь сябе самец Ігар Міровіч-Крывенка. Зь першага курсу ён пачаў падпрацоўваць на тэлебачаньні. Выштукоўваў Ігарок пошлыя, нібыта сьмешныя, сюжэцікі для самых розных підарачак. Аднойчы гэты мэгасамец Міровіч-Крывенка вырашыў давесьці ўсяму сьвету, што ў нашай дарагой сталіцы жывуць жорсткія, хцівыя й абыякавыя людзі. На аўтобусным прыпынку, якраз побач з роднай Акадэміяй мастацтваў, Ігар мусіў зрэжысаваць і сыграць ролю злодзея. Ён павінен быў на прыпынку выхапіць з рук выпадковай жанчыны сумку й уцячы ў двор. Схаваная камэра мусіла тое засьняць. Потым Ігар зьбіраўся вярнуць сумку й трагічным голасам паведаміць, што ніводная дзьвюхногая скаціна нават ня рыпнулася, каб дапамагчы абрабаванай жанчыне. Актор-рэжысэр Ігар Міровіч-Крывенка зьнішчыў, як вандалы Рым, мяжу паміж мастацкім і сапраўдным сьветам. Сапраўдны сьвет нечакана паўстаў, як у тым жа ж Рыме паўсталі рабы пад кіраўніцтвам нязломнага Спартака; сьвет паўстаў і на аўтобусным прыпынку нарадзіў героя. Той дагнаў актора-рэжысэра, паставіў яму падножку й зламаў няўдаламу імправізатару нагу й тры рабрыны. Герой біў актора-рэжысэра нагамі. Ён лупіў рабаўніка, ён ня ведаў ні пра тэлекамэру, ні пра здымачную групу дзяржаўнага тэлебачаньня. Герой ня ведаў пра мяжу, якая аддзяляе рэальны сьвет ад прыдуманага. А наш актор-рэжысэр ведаў пра тую мяжу. Я яму некалькі разоў тлумачыў пра яе. Марна. Ня змог я пераканаць Ігара ў заганнасьці ягоных намераў. Каюся. Не дацiснуў.

Герой нанёс бы зусім страшныя пашкоджаньні злодзею-актору-рэжысэру, каб яго не адцягнулі апэратар з рэдактарам. Герой мог бы нават забіць... Дзякуй Богу, абыйшося бяз трупаў. Нават абрабаваная жанчына хутка вярнулася ў нармальны стан.

Я быў перакананы, што здарэньне на аўтобусным прыпынку навучыць Ігара Міровіча-Крывенку паважаць нябачную мяжу, якая аддзяляе рэальнасьць ад мастацкага сьвету. Не! Ігар так і застаўся ненавучаным акторам-рэжысэрам з прагаю парушэньня ўсялякіх нормаў і межаў.

Актор-рэжысэр не разумее простыя словы: «Кесару кесарава, а Богу Богава». Такая бяда.

«ДАЖЫНКІ»

№ 28

ГЕНЕРАЦЫЯ НУЛЬ

GENERATION ZERO

Падпісана ў друк 15.05.2015. Фармат 70х100 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 12,5. Ул.-выд. арк. 12,55. Наклад 250 ас. Замова № 2520.

Прыватнае выдавецкае ўнітарнае прадпрыемства «Галіяфы».
Запіс №1/48 у Дзяржаўным рэестры выдаўцоў, вытворцаў
і распаўсюджвальнікаў друкаваных выданняў
Вул. Брылеўская, 11-44, 220039, г. Мінск.
E-mail: vish@bk.ru, www.galiafy.by

ТДА «НоваПрынт». Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі
выдадзенае Міністэрствам інфармацыі РБ 25.02.2014 за № 2/54.
Вул. Геалагічная, 59, к. 4, п. 10, 220138, г. Мінск.